Neue



Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Ein und dreißigster Band.

(Juli bis December 1849.)

Mit Beiträgen

von

C. F. Becker in Leipzig, J. Becker in Dresden, E. Bernsdorf in Leipzig, F. Brendel in Leipzig, A. Dörffel in Leipzig, G. Flügel in Stettin, A. Gathy in Paris, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, Th. Hagen in Hamburg, E. Klitzsch in Zwickau, O. Lindner in Berlin, O. Lorenz in Winterthur, C. A. Mangold in Darmstadt, F. W. Markull in Danzig, A. Müller in Darmstadt, F. Präger in London, A. F. Riccius in Leipzig, A. G. Ritter in Magdeburg, H. Sattler in Blankenburg, J. Schäffer in Jassy, H. Schellenberg in Leipzig, C. Schröder in Berlin, R. Schumann in Dresden, C. T. Seiffert in Schulpforta, G. Siebeck in Gera, Th. Thrämer in Dorpat, Th. Uhlig in Dresden, F. Wieck in Dresden, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,
bei Robert Friese.

Neue Zeitschrift für



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 1.** Den 1. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Militairmusik in Frankreich.

(Nach Kastner's Handbuch. *)

1.

Bis zur Zeit Ludwig's XIV.

Ueber die Einführung der Militairtrommel läßt sich nichts Bestimmtes aussagen. Ihrer gedenkt zuerst Froissart in seinen Geschichtsbüchern bei Gelegenheit des Einzugs Eduards III. in Calais am 3ten August 1347, wenn gleich Michaud in seiner Geschichte der Kreuzzüge, jedoch ohne Quellenangabe, schon den Kreuzfahrern die Trommel als Kriegsinstrument beilegt. In einem von Guillaume de Machault (1284 — 1370) componirten Gesang (Mspt.) werden Trommel und Horn als Instrumente der Saracenen, also orientalischen Ursprungs bezeichnet. Gleichen Ursprung hat, dem Namen nach, auch die Pauke, anfangs nacaire (von Nakkara) genannt, dann Tympan und endlich Timbale. In seinem Leben Ludwigs VII. erwähnt Suger (st. 1152) des furchtbaren Lärms der Trommeln und Pauken **). In Lothringen war 1457 die Pauke noch unbekannt; denn in seiner Geschichte Lothringens führt Pater Benoit bei Gelegenheit des glänzenden Einzugs der ungarischen Gesandtschaft, durch welche der König Wladislav in diesem Jahre um die Hand Magdalenens, Tochter Karls VII. von Frankreich warb, eine alte Chronik an, worin es heißt: „Niemals im Leben waren solche Pauken gesehen worden, die sie (die Ungarn) wie große Kessel auf Pferden trugen". Nach Froissart's Erzählung zog König Eduard von England 1347 nach der Unterwerfung der Stadt Calais mit der Königin, den Baronen und Rittern unter dem Klange so zahlloser Trommeten, Trommeln, Pauken und Buccinen ein, daß solches alle Begriffe übersteige. Von der Einschiffung des Herzogs von Burgund nach Afrika im Jahre 1390 berichtet er, daß sie besonders merkwürdig gewesen durch die herrliche Wirkung der hallenden und hüpfenden Trompeten und Clarinen, wozu andere Spielleute auf Pfeifen, Schalmeien und Pauken ihr Handwerk tapfer bewähren mußten, also daß vom Getön und Stimmklang, das daraus hervorging, das ganze Meer widerhallte, welches gar schön und lieblich anzuhören war.

Diese angeführten Stellen geben ungefähr einen Begriff von den im Mittelalter bis in jene Zeit herab üblichen Instrumenten, die zu einer Art Militairmusik benutzt werden mochten. Obgleich ihre Anzahl damals, dem Anschein nach, noch keine regelmäßig festgesetzte war, so mußte sie doch gewöhnlich nicht unbedeutend sein, wie das aus einer Stelle in der Geschichte Karls VI. zu schließen ist, worin der Verfasser, Johann Lefevre, Herr auf St. Remi, bei Erwähnung der der Schlacht bei Azincourt 1415 vorangehenden Nacht beklagt, daß obwohl der Franzosen

*) Anzeige dieses Werks s. N. Ztsch. f. Mus. Bd. XXIX. Nr. 41 u. 43.

**) Tympanis et nacariis et aliis similibus instrumentis horribiliter resonabant.

an funfzig tausend beisammen, zu ihrer Ergötzung doch gar wenig Instrumente im Lager gewesen. Hohe Herrschaften, Fürsten und Ritter hielten ihre feierlichen Ein- und Auszüge, und selbst dann, wenn sie auf kriegerische Unternehmungen ausgingen, stets unter Begleitung von Spielleuten, die sich allerlei Instrumente und vorzüglich der dreisaitigen Rubebbe (Rébec) bedienten. So führte Karl VIII., als er 1494 seinen Kriegszug nach Neapel antrat, seine Kapelle bei sich. Als bei einer Procession, die er zu Viterbo hielt, die französischen Sänger mit der italienischen Geistlichkeit um die Wette zu singen anhuben, setzten sogleich sämmtliche Spielleute ein und arbeiteten dazu aus Leibeskräften. Schon damals führten viele große Herren bestallte Musikbanden im Gefolge. Als am 18ten Dec. 1498, erzählt Brantome, Cäsar Borgia zu einer Zusammenkunft mit Ludwig XII. seinen Einzug in Chinon hielt, entfaltete er den ganzen Pomp eines glänzenden Geleits, in welchem drei Spielleute (ménétriers), davon zwei mit Pauken versehen waren, und einer mit der Rubebbe, welch' selbige in dieser Zeit in großem Brauch war, dazu vier Trompeter und Clarinbläser, allesammt in eitel Silber angethan, und ließen in einem fort ihre Werkzeuge erklingen.

Aus Italien brachten die französischen Ritter die Sitte mit zurück, in ihrem Geleite eine Musikbande zu führen. Dort war längst schon die Wichtigkeit der musikalischen Instrumente zur Führung und Anordnung von Truppenbewegungen anerkannt, wenn auch erst zur Zeit der Medici von Geschichtschreibern davon Zeugniß gegeben wird. Schon lange, berichtet Machiavel, sind die italienischen Truppen darin bewandert, durch verschiedenartige Handhabung der Trommel mehrerlei bestimmte Feldzeichen also zu benutzen, daß sie sich in ihren Bewegungen danach zu richten wissen. Die Condottieri waren die ersten, die sich zu solchem Zweck der Trommel in Begleitung der Pfeife bedienten. Die Soldaten, sagt er ferner in seiner Kriegskunst, müssen sich nach dem Fähndrich richten, und dieser nach den Trommelsignalen; denn wenn die Trommelschläger wohlgeübte Leute sind, so kann man mit Recht behaupten, daß sie es sind, welche Schritt und Tritt des ganzen Haufens lenken, in sofern jeder Einzelne gehalten ist ihnen zu folgen, auf daß gute Ordnung gehalten und kein Fehl begangen werde (2tes Buch, Kap. 12). Zu Zarlino's Zeiten waren Trommeln, Trompeten und auch andere Instrumente in allgemeinen Brauch; denn zwischen zwei einander gegenüberstehenden Kriegsschaaren, berichtet er, würde es ohne die besondere Aufmunterung durch solche Instrumente nie zum Angriff kommen. Diese Sitte war in allen Ländern üblich geworden, und jedes bereicherte, vervollkommte seine Musikbanden durch Entlehnung nach dem Beispiele anderer. So brachten die Schweizer Querpfeife und Tambourin nach Frankreich; nach Einigen unter Franz I., nach Anderen, jedoch ohne Gewähr, schon unter Ludwig XI. In Jannequin's ergötzlichem vierstimmigen Siegeslied über die Schlacht von Marignan, das in der Singakademie des Fürsten von der Moskowa so trefflich ausgeführt ward, spielen Pfeifen und Trommeln eine Hauptrolle; sie waren zu jener Zeit folglich schon im französischen Heere üblich. Die Benennung Fifre soll vom Schweizer Obersten Pfyffer herrühren, der bei Marignan das Instrument in seinem Regimente führte; dürfte aber wohl richtiger vom deutschen Wort Pfeife oder Pfeifer abzuleiten sein. Rabelais nennt es Pifre, wie häufig in Süddeutschland Peifer gesagt wird. Thoinot Arbeau (Anagramm von Jeehan Tabourot) giebt in seiner Orchesographie vom Jahre 1589 eine genauere Beschreibung und Abbildung aller im französischen Heere damals gebräuchlichen Instrumente, als Buccine und Trompete, Zinken und Clarin, Horn und Cornet, Flöte, Pfeife, Flageolet, Trommel u. dgl. m., „insonderheit aber beregte Trommel"; die Reiterpauke führt er unter dem Namen: persische Trommel, als ein deutsches Instrument, „desgleichen etwelche Deutsche am Sattelknopfe tragen"; der Oboe gedenkt er als eines Tanzinstrumentes bei ländlichen Vergnügungen.

Der oftmals angeführte Gebrauch von Streichinstrumenten im Kriege in damaliger Zeit beruht auf irrthümlicher Auslegung der Sitte hoher Herren, ihre Hof- oder Kammermusici auf Gesandtschaftsreisen und in ihren Kriegszügen bei sich zu führen; da es sich denn einigemal ereignete, daß sie dieselben aus bloßem Uebermuth oder zur Verhöhnung des stürmenden Feindes bei Belagerungen während des Kampfes herausfordernd auf den angegriffenen Wällen und Festungswerken zu Tanz aufspielen ließen, wie das u. A. Brantome vom Obersten Gouffier v. Bonnivet in Sanct-Ya berichtet, als Herzog Alba gedroht hatte, die Stadt, wenn sie sich nicht ergebe, in zwei Tagen zu erstürmen. Von seiner Bande indeß, die nur aus sechs Geigern bestand und während des Angriffs unaufhörlich streichen mußte, mag dem Feinde unter dem Kriegsgetümmel wenig zu Ohren gekommen sein. So erzählt Grammont, daß bei der Belagerung von Lerida 1647, Condé's Bande von 24 Geigern dem Regiment Champagne, das Befehl erhielt, am hellen Tage die Laufgräben zu eröffnen, mit klingendem Saitenspiel vorangehen mußte, als wenn es zur Hochzeit ginge, bemerkend: womit es jedoch nur auf Verhöhnung der Festung und ihres Gouverneurs abgesehen war. „Dieser aber, erzählt Graf Grammont weiter,

gab uns zu dieser Hochzeitmusik den Tanz. Auf den Ruf „zur Mauer!" krachte urplötzlich ein furchtbarer Kanonen- und Musketendonner auf uns herab, und durch einen wüthenden Ausfall des Feindes wurden wir bis auf unsere Hauptwache zurückgejagt. Tags darauf übersandte Don Gregorio Brice durch einen Trompeter dem Prinzen Gefrorenes und Früchte zum Dank für das Ständchen, mit dem Bedauern, daß er dasselbe nicht mit Geigenspiel erwidern könne; zugleich aber mit der Versicherung, daß wenn die Musik, die er uns aufgespielt, Sr. Hoheit angenehm gewesen, er sich beeifern werde, uns so lange damit aufzuwarten, als wir die Nähe der Festung mit unserer Gegenwart beehren würden; was dieser Eisenfresser denn auch so über alle Maaßen wirksam bewerkstelligte, daß wir alsbald mit großem Schaden abziehen mußten." Solcher tollen Züge kommen in der Kriegsgeschichte des 16ten und 17ten Jahrh. viele vor.

Der Cymbeln oder Becken gedenkt Thoinot Arbeau nicht, wohl aber sein Zeitgenosse Brantome. „Den deutschen Herren und Heerführern, berichtet er, zieht stets ihr Cymbelschläger voran, wie das unter anderen aus großer Prahlerei namentlich der stolze Freiherr Dosne (von Dohna) that, dem der tapfere Hr. v. Guise aber die Freude verdarb und zu großer Demüthigung die Dinger zu Schanden schlug, also daß der Klang verstummte." König Anton von Navarra, Vater Heinrichs IV., ahmte es den Deutschen nach. „Ich sah diesen großen König, erzählt derselbe Brantome, es den Deutschen darin gleich thun, da er Generallieutenant Karls IX. war, und es war gar schön anzusehen auf seinen Kriegszügen, wenn das klingende Spiel ihm voranging, was uns viel Vergnügen und auf dem Marsch große Erleichterung gewährte. Er hatte, wie es hieß, dies Klangwerkzeug vom Herzog von Sachsen zum Geschenk erhalten." Ob hier nicht Pauken gemeint sind, läßt sich zwar nicht ermitteln, aber auch sehr wohl annehmen, daß es wirklich Becken gewesen, da diese nicht minder von früh her, nach Forkel's Zeugniß, bei den Turnieren der deutschen Ritter in Gebrauch standen. Aus der Art, wie Brantome darüber berichtet, läßt sich entnehmen, daß die Becken höchst selten bei den Truppen anzutreffen waren, daher denn Laborde, der zu Zeiten Ludwigs XV. lebte, mit Recht von ihnen sagen konnte, daß sie unter diesem König erst in die Militairmusik aufgenommen wurden. Beide, Pauken und Becken, wie auch die Oboe und fast alle andere Bereicherungen der Militairmusik wurden von den Deutschen entlehnt, und etwa um dieselbe Zeit von den Engländern die Sackpfeife (Cornemuse) und von den Piemontesen der kleine Dudelsack (Musette). Die Oboe war in Frankreich schon zu Thoinot Arbeau's Zeiten bekannt, aber nicht als Kriegsinstrument. Als solches ward es erst kurz vor Ludwig XIV. üblich; die Schalmei war es nie. Vor dieser Zeit ist auch vom Gebrauch der Pauken keine Spur vorhanden. Als aber einige dieser Instrumente den Deutschen abgenommen wurden, durften die französischen Reiterregimenter, die sie erbeutet hatten, solche als Kriegstrophäen führen, und nur sie ausschließlich. Später erstreckte sich diese Befugniß auf die Haustruppen des Königs, mit Ausschluß der Musketiere, und ausnahmsweise auf einige andere Regimenter. Die Dragoner führten keine, das Regiment des Obersten Labreteche ausgenommen, welches bei einem glänzenden Handstreich zwei Paar eroberte und eins davon vom Könige zum Geschenk erhielt, eine Auszeichnung, die dem Regiment auch unter den Nachfolgern des genannten Obersten verblieb. Man legte, wie auf die Fahne, auch auf die Pauken einen besonderen Werth; das geht unter anderen aus Mallat's 1691 unter dem Titel: „die Arbeiten des Mars" erschienener Kriegskunst hervor, worin es heißt: „Der Paukenschläger muß ein herzhafter Mann sein, der lieber einen ehrenvollen Tod im Felde stirbt, als den Verlust seiner Pauken erlebt. Er muß einer schönen Armbewegung mächtig sein und ein reines Gehör haben, und nicht minder sich es zur besonderen Freude gereichen lassen, seinen Herrn bei Festlichkeiten durch angenehme Stücke zu ergötzen. Es giebt kein Instrument, welches einen kriegerischeren Klang hätte als die Pauke, zumal wenn sie vom Tone einiger Trompeten begleitet wird." Auf Zügen durch Gegenden, wo den Pauken ein Schimpf angethan werden konnte, zogen vier Reiter mit vorgehaltenem Carabiner voran; so auch im Gefecht. Gewöhnlich waren sie mit reichverzierten, goldgestickten Decken versehen.

Nach Pater Daniel's Geschichte der französischen Miliz hatte jede Reitercompagnie einen Trompeter, der die Livrée des Obersten trug und stets den Rittmeister begleitete, von dem er sich nicht trennen durfte. Außerdem stand bei jedem Regiment ein Stabstrompeter zur Beschulung der anderen. Unter Ludwig XIV. hatte jede der vier zu den königl. Haustruppen gehörenden Compagnien Leibgarde sieben Trompeter und einen Paukenisten; überdies gab es in dieser Garde noch vier Hoftrompeter und einen Hofpaukenisten unter dem Titel: Trompettes und Timbalier des plaisirs; sie waren mit großer Pracht angethan; erstere ritten vor des Königs Wagen vorauf, letzterer hinterdrein; sie verrichteten bei allen feierlichen Handlungen und Hoffestlichkeiten ihr Amt, verkündeten Kriegserklärungen, Friedensschlüsse u. s. w., und folgten dem König überall auf Reisen. Eine königl. Ordonanz vom Jahre 1613 untersagt dem Fußvolk den Gebrauch der Oboe; doch wird sich später darthun, daß

dieses Verbot sich nicht auf die Haustruppen des Königs erstreckte. Die im Jahre 1622 von Ludwig XIII. eingesetzten Musketiercompagnien (Mousquetaires) verrichteten den Dienst abwechselnd zu Pferd und zu Fuß und führten Trompeten, wie auch Trommeln und Querpfeifen. Als ihnen 1663 Trompeten und Querpfeifen abgenommen und durch Oboen ersetzt wurden, ritten sie nach dem Trommelschlag, was als eine große Neuerung betrachtet wurde; ihre Trommeln waren von kleinerem Umfange als die beim Fußvolk üblichen, und, wie ein Zeitgenosse bemerkt, bei anderen Schlagmanieren auch lustiger im Ton; 1665 hatte jede Compagnie deren fünf nebst drei Oboen, später sechs und vier Oboen. Schon die früher reitenden Arquebusiere sollen Trommeln geführt haben, aber auch Trompeten, woraus abzunehmen, daß sie ebenfalls doppelten Dienst verrichteten, zu Pferd und zu Fuß. Die Musketiere waren demnach die ersten, die nach der Trommel ritten. Die Hundert-Schweizer Leibcompagnie hatte, wie die königl. Garde, drei Trommeln und eine Querpfeife, stand wenn der König zur Messe ging vor der Kapelle aufgestellt, und begleitete ihn klingenden Spiels bis zu seinem Betstuhle. Auch während des ganzen Actes des Besuchs und der Berührung der Kranken, welches zwei Mal im Jahre, zu Ostern und Weihnacht nach dem Abendmahl von dem Könige verübt ward, mußten die Schweizer trommeln und pfeifen. Bemerkenswerth ist um diese Zeit der Gebrauch eines uralten Instruments, das man hier nicht vermuthen sollte. Die Bergschützen der Provinz Roussillon, die zu Anfang 1689 gegen die catalonischen Mikelets gebraucht wurden, bedienten sich der schon von den Römern benutzten und noch jetzt bei den Wilden üblichen angebohrten Meerschnecken, Tritonshörner genannt, als Signalhörner. Es gab deren so viele als Compagnien, nämlich hundert; so daß, wenn sie selbander aufmarschirend bliesen, wie ein Zeitgenosse, Guignard, in seiner „Schule des Mars" berichtet, dies ein wunderbar ländliches und dennoch kriegslustiges Getön erzeugte.

Unter Ludwig XIV., und durch dessen besondere Vorliebe, erhob sich die französische Militairmusik zu einer gewissen Bedeutung. Dafür zeugt unter anderen eine in der Versailler Stadtbibliothek befindliche, auf des Königs Befehl von dem älteren Philidor 1706 angeordnete handschriftliche Sammlung französischer und fremder Märsche, Posten und Schlagmanieren, Trompetenstücke, Fanfaren, Turnier- und Jagdstücke, nebst drei- und vierstimmigen Marschmelodien für Pfeifen und Oboen *). Man findet hier die Namen der berühmtesten Künstler jener Zeit, ein Beweis, daß der König in hohem Grade auch diesem Zweige der Kunst seine Aufmerksamkeit zuwendete. Und auch hierin war Lully des Königs Liebling. Lully setzte nicht allein für französische Regimenter, sondern auch für ausländische, Fanfaren, Trompeterstücke, Märsche, ja einfache Trommelschlagmanieren in großer Anzahl; und wenn er etwa glaubte, durch solche Beschäftigung von der Höhe seiner Würde sich herabzulassen, so war der fürstliche Lohn, der ihm dafür gezollt wurde, wohl geeignet, ihm für sein angestreiftes Ehrgefühl zu entschädigen. Für den in gedachter Sammlung befindlichen, bei ihm bestellten sogenannten Savoyer Marsch, der nichts weiter ist als ein Trommelschlag von vier Tacten, dessen Oboenbegleitung nicht einmal erweislich von ihm herrührt, erhielt, nach Philidor's Anmerkung, Lully vom Herzoge von Savoyen ein mit Brillanten reich verziertes Brustbild des Fürsten übersandt, zum Werthe von tausend Louisd'or. Ein Vorwand wohl also nur, um dem berühmten Künstler eine Ehre anzuthun. Dergleichen Vorwände wegen Verletzungen des Ehrgefühls brauchen sich in diesen Tagen die Künstler nicht gefallen zu lassen.

Aug. Gathy.

*) Dies unter Ludwig XIII., wie wir gesehen, ausgeschlossene Instrument muß also in der Leibgarde in Gebrauch geblieben, oder später eingeführt, oder wieder eingeführt worden sein, da es um diese Zeit üblich war.

Bücher.

C. F. Becker, Die Tonkünstler des 19ten Jahrhunderts. Ein kalendarisches Handbuch zur Kunstgeschichte. — Leipzig, Kößling'sche Buchhdlg. 1849. VIII u. 177 S.

Ich citire zunächst Einiges aus der Vorrede, um mit des Hrn Vfs. Worten den eigenthümlichen Grundgedanken dieser vor Kurzem erschienenen Schrift dem Leser vor Augen zu stellen. Der Hr. Vf. sagt:

„Muß man den Zustand der neueren Tonkunst gewiß für einen hohen, wenn auch nicht für den höchsten anerkennen — denn wer wollte den Kulminationspunkt einer Kunst oder Wissenschaft vorherbestimmen? — so geschieht es wohl mit Recht, daß die Namen der Meister und Jünger, welche dieses halbe Jahrhundert ausfüllten, und insbesondere die Tonwerke, die zum großen Theil in ganz Europa wiedertönten, genannt und somit der Geschichte aufbewahrt bleiben. — Daß nur mit großer Mühe aus den musikalischen Zeitschriften und Handbüchern biographische Nachrichten über die Tonkünstler unseres Jahrhunderts zu erzielen sind, und noch schwieriger sich

auffinden läßt, zu *welcher* Zeit die größten und namhaftesten Tonwerke in's Leben gerufen wurden, weiß ein Jeder, der aus irgend einem Grunde sich genöthigt sah, nach solchen und ähnlichen Notizen umzuschauen. Offenbar gewahrt man hier eine Lücke in der musikalischen Literatur, die wenigstens einigermaßen durch nachfolgende Blätter ausgefüllt werden soll. Seit langen Jahren schon gewohnt, Alles aufzuzeichnen, was mir für die Kunstgeschichte bedeutend und wichtig erschien, besitze ich in meinen Collectaneen ein reiches und zugleich leicht übersichtliches Material. Da eine Veröffentlichung dieser, wenn auch nur einfachen Aufzeichnungen, die Kunstgeschichte des 19ten Jahrhunderts betreffend, den älteren Künstlern erwünscht, den Jüngern belehrend und nützlich sein dürfte, so unternahm ich eine Zusammenstellung derselben. Der *kalendarischen* Form räumte ich vor der alphabetischen oder chronologischen deshalb den Vorzug ein, da sie theils eine eigenthümliche Lectüre bietet, theils dem Leser jeden Tag als Erinnerung zu dienen vermag und am leichtesten Zusätze zu machen gestattet."

Zur besseren Orientirung lasse ich jetzt ein kleines Bruchstück des Werkes selbst folgen, und wähle dazu den Anfang desselben:

Januar.

1	1801	Stolze, Heinrich Wilhelm, Componist, Stadt- und Schloß-Organist zu Celle, geb. zu Erfurt.
	—	Vogt, Eduard, Tenorsänger, geb. zu Zierenberg in Hessen.
	1806	Pellegrini, Giulio, Baßsänger, Hofsänger zu München, geb. zu Mailand.
	1808	Weber, Carl Maria v., Hofkapellmeister zu Dresden, geb. zu Eutin am 18ten Dec. 1786. Sein *erstes* Concert zu Leipzig.
	1811	Armand, Anna Aimée, Sängerin, geb. zu Paris um das Jahr 1774. Ihr *letztes* Auftreten im Theater Feydeau zu Paris.
	—	Chérnier, Marie Joseph, musikalischer Schriftsteller, geb. zu Constantinopel 1764, † als Mitglied der franz. Akademie zu Paris.
	1813	Wolff, Heinrich, Violinvirtuos, geb. zu Frankfurt am Main.
	1818	Fenaroli, Fedele, musikalischer Schriftsteller, geb. zu Lanziano in den Abruzzen 1732, † zu Neapel.
	1821	Dumonchau, Carl Franz, Pianoforte-Virtuos und Componist, geb. zu Straßburg am 11ten April 1775, † als Musiklehrer zu Lyon.
	1831	Donizetti, Gaetano, Operncomponist, geb. zu Bergamo am 28sten Septbr. 1797. Erste Aufführung seiner Oper „Giani di Calais" zu Mailand.
	1832	Fürst, Elisabeth, Sängerin. Ihr *erstes* Concert zu Wien.
	1836	Anacker, August Ferdinand, Componist, Cantor und Musikdirector zu Freiberg, geb. am 17ten Octbr. 1790. Erste Aufführung seines Dramas „Markgraf Friedrich oder Bergmannstreue" zu Dresden.
	1838	Mendelssohn-Bartholdy, Felix, königl. preuß. Generalmusikdirector. Erste Aufführung seiner Composition des 42sten Psalms „Wie der Hirsch schreit" zu Leipzig.
	1839	Derselbe. Erste Aufführung seiner Composition des 114ten Psalms „Als Israel aus Aegypten" zu Leipzig.
	1845	Spohr, Louis, Generalmusikdirector zu Cassel, geb. zu Braunschweig am 5ten April 1784. Erste Aufführung seiner Oper „Die Kreuzfahrer" zu Cassel.
	1847	Gade, Niels W., Componist. Erste Aufführung seiner *zweiten* Ouvertüre zu Leipzig.
	1848	Kühnau, Johann Friedrich Wilhelm, musikal. Schriftsteller, geb. zu Berlin am 29sten Juni 1780, † als Organist an der Dreifaltigkeitskirche daselbst.
	1849	Elmenreich, A., Componist. Erste Aufführung seiner Oper „Gundel oder die beiden Kaiser" zu Schwerin.
2	1804	Strube, Christian Heinrich, Organist an der Hauptkirche zu Wolfenbüttel, geb. zu Hayn bei Sangerhausen.

So führt uns das Verzeichniß jeden Tag des Jahres vor, und bemerkt, was im Laufe dieses Jahrhunderts Beachtenswerthes geschehen ist. — Weiter heißt es in der Vorrede:

„Um jedoch die Menge der Aufzeichnungen nicht chaotisch erscheinen zu lassen, fertigte ich zwei *Verzeichnisse* an, das eine, zunächst für den eigentlichen Geschichtsforscher bestimmt, um daraus zu erfahren, was in einem *Jahre* des laufenden Jahrhunderts geschehen ist, das andere, um die einzelnen *Künstler* und den *Tag*, wenn sie etwa zum ersten Mal öffentlich als Virtuosen auftraten oder zum ersten Mal ihre größeren Werke zu Gehör brachten, auffinden zu können. Letztere Zusammenstellung, die leicht tabellarisch geordnet werden kann, gewährt den deutlichsten Blick in das Leben der Tonmeister."

Der Hr. Vf. ergänzt auf diese Weise die kalendarische Form, und erhöht, jedem Wunsche entgegenkommend, die Brauchbarkeit in einem Grade, daß nichts zu wünschen übrig bleibt. Es ist auf diese Weise, wie schon die Vorrede bemerkt, möglich, nicht blos sich die Lebensgeschichte eines Künstlers zusammenzustellen, sondern auch zu übersehen, was in einem Jahre in unmittelbarer Folge geschehen ist. Endlich heißt es a. a. O.:

„Da ich nicht so eitel bin, zu glauben, *sämmtliche* Tonkünstler und um die Tonkunst Verdiente des 19ten Jahrhunderts hier genannt zu haben, ja ich sogar weiß, daß manche ohne mein Verschulden fehlen, weil es mir oft nicht möglich war, die kleine Notiz, die ich zu meinem Zweck bedurfte, zu erlangen, so bitte ich deshalb um Nachsicht, und werde eine jede Ergänzung, die mir gemacht wird, dankbar aufnehmen, um sie später gewissenhaft zu verwenden."

In der That ist die Mühseligkeit der Arbeit so bedeutend, die Schwierigkeit für den Vf. eines solchen Werkes, alle Notizen im Kopfe zu behalten, so groß, daß es Unmögliches fordern hieße, hier schon bei einer ersten Ausgabe Vollständiges zu verlangen. In die-

sem Sinne, dem Wunsche des Hrn. Vfs. gemäß, um ihm für einen Nachtrag eine kleine Vorarbeit zu liefern und die Sache in etwas zu erleichtern, gebe ich hier ein Verzeichniß der Namen, die wie von mir, so auch von Anderen vermißt werden dürften. In alphabetischer Folge ist dasselbe nachstehendes: Alard, Alvensleben, Anger, Aprile, Baake, Banck, G. Barth, Batta, Bazzini, Ad. Bergt, Bertini, Bockmühl, Bordogni, Clapisson, Concone, C. Czerny, Dancla, Dürrner, M. C. Eberwein, Ehlert, Ehrlich, Eisenhofer, Enckhausen, Fischhof, Flügel, Formes, R. Franz, Gährich, Ganz (Gebr.), Gaßner, Genischta, C. Gollmick, Göthe, Grell, Grund, Gurlitt, Hagen, Hahn, Hallé, Hand, Härtel, C. Haslinger, Häszlinger, Haupt, Hauser, Hellmesberger, Helsted, Herzog, Hohnstock, Horsley, Hünten, L. Huth, Jähns, Jansa, Josephson, Keferstein, Keßler, R. G. Kiesewetter, Klage, G. W. Körner, Kossak, Koßmaly, Kotte, Krägen, G. Krug, C. Krüger, Kufferath, Kullak, Kummer, Labitzky, Lablache, V. Lachner, Jos. Lang, Lee, Lenz, Léonard, Liebe, Lindblad, Lorenz, Löschhorn, Lührß, Lumbye, Macfarren, W. Mangold, Mayseder, Mercadante, Merk, L. v. Meyer, Mieksch, Möhring, Neithardt, Nicola, Nottebohm, Nowakowsky, Osborne, Oulibischeff, Paer, Philipp, J. P. Pixis, Preyer, Rahles, C. Reinecke, L. Rellstab, Ricci, Ed. Röckel, Rubini, Schachner, A. und J. Schäffer, Schärtlich, Schindler, Schladebach, A. Schmid, C. Schnabel, Schulhoff, Sechter, Seegner, Silcher, Skraup, Speier, Fr. Spindler, Steifensand, Stern, Stransky, Strauß (in Carlsruhe), Streben, Tauwitz, Tiehsen, Titl, Töpfer, Tomaschek, Truhn, Tuczek, Tülou, Verdi, Jul. Weiß, Wichmann, Wiedebein, Wielhorski, Wild, Wöhler, Würst, S. A. Zimmermann, Zschiesche, Zuccalmaglio. — Es versteht sich von selbst, daß ich hierbei zugestehe, wie von manchen der Genannten hervortretende Punkte ihrer Wirksamkeit schwer aufzufinden sein mochten, und hierin der nächste Grund ihrer Ausschließung zu suchen ist.

Einige Unrichtigkeiten sind mit untergelaufen, auf die ich aufmerksam mache. Zwei erste Concerte gaben, in Leipzig: Thalberg (19, 146); Ghys (46, 101); Vieuxtemps (52, 126); Sivori (110, 123) — in Wien: Nina Onitsch (25, 156) — in Mailand: Liszt (121, 136). Zu verschiedenen Zeiten sind geboren: Brod (46, 89); Giuditta Grisi (56, 86) — gestorben: Jelensperger (42, 66). An verschiedenen Orten geboren: Rob. Anna Laidlaw (35, 55). Zwei erste Aufführungen hatten zu Leipzig: die Festouvertüren von Rietz (21, 123) — zu Berlin: Fürst Radzivil's Musik zu Faust (55, 119); Spontini's Agnes von Hohenstaufen (71, 137). S. 124 ist von einer dritten Symphonie R. Schumann's die Rede, während es zur Zeit doch nur zwei giebt. Das Jahr 1819 hat einen 29sten Februar bekommen. Die falsche Angabe des Geburtsjahres von A. F. Riccius ist wohl nur ein Druckfehler.

So sei die eigenthümliche, in ihrer Fassung auf musikalischem Gebiet neue und dankenswerthe Schrift der allgemeinen Beachtung empfohlen.

Fr. Br.

Aus Coburg.

Im Juni.

Unsere musikalischen und theatralischen Verhältnisse haben sich nicht geändert. Hoftheater und Hofkapelle wurden, Dank unserem kunstsinnigen Herzog, mit einer Auflösung, wie dieses bereits an manchen Orten geschehen, verschont; aber dennoch ist den jungen Künstlern, den unpatentisirten Kapellaccessisten und Assistenten eine trübe Aussicht gestellt. Im vorigen Jahrhundert wußte man in Deutschland wenig oder gar nichts von Conservatorien, dagegen hatte fast jeder mediatisirte Fürst eine Hofkapelle; heutzutage fehlt es gewiß nicht an Unterrichtsanstalten dieser Art, aber die Hofkapellen werden aufgelöst!! Die durch die Zeitverhältnisse herbeigeführten Einschränkungen bei unserem Hoftheater führten den Mangel einer ersten Sängerin, und eines einseitigen, ungenügenden Repertoirs herbei. Mad. Herbst-Jazedé leistet als zweite Sängerin in manchen Rollen Lobenswürdiges. Frl. Schneider wird häufig für erste Rollen in Anspruch genommen, es reicht jedoch ihre treffliche Ausbildung nicht immer aus. Stimmmaterial besitzt Frl. Volk in nicht geringem Grade; es fehlt aber bei ihr die musikalische Ausbildung. Das Männerpersonal trifft dieser Vorwurf nicht. Die HH. Reer, Nolden und Hofer sind rüstig vorwärts geschritten. Als eine willkommene Novität muß die erste Aufführung der Flotow'schen Oper „Martha" bezeichnet werden. Dieses Werk fand allgemeinen Beifall, und wird sich lange auf dem Repertoire erhalten, denn es ist melodienreich, dramatisch, jedoch hier und da etwas zu stark instrumentirt. Das Sängerpersonal leistete Ausgezeichnetes, besonders Hr. Reer als Lyonel, und Hr. Nolden als Plumkett. Weber's unsterblicher Oberon ging nochmals über die Bühne, aber mit welcher Rezia! Den Schlußstein der Saison bildete Bellini's abgedroschene „Nachtwandlerin". Obgleich nicht geleugnet werden kann, daß jedesmal Frau Herbst in der Partie der Amine beifällig auftritt, so ist ihr Aeußeres nicht geeignet, Hrn. Reer als Elwin zur Eifersucht zu reizen.

Was Kirchenmusik betrifft, so muß die Aufführ-

rung der Graun'schen Passionsmusik erwähnt werden. Die Miniaturbesetzung dieser classischen Musik konnte freilich die weiten Räume der großen Kathedrale nicht ausfüllen, dabei wirkte auf die unangenehmste Weise der schlechte Contrabaß. — Oeffentliche Concerte haben seit der Rückkehr der Hofkapelle von Gotha nicht stattgefunden. In einem Entreact auf dem Theater producirte sich Hr. August Jacobi, ein Schüler Spohr's, in Violinvariationen von Lipinski. Zu seinem Lobe sei nur gesagt: daß er seinem großen Meister alle Ehre macht. Während des vergangenen Winters gab der hiesige Liederkranz ein Lebenszeichen in einer Abendunterhaltung für einen wohlthätigen Zweck. Das Programm bot aber zu wenig Anziehendes; deshalb befand sich Referent nicht unter den Zuhörern.

W — n.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

H. Ravina, Op. 21. Sicilienne. **Schott. 1 Fl.**

Von guter Klangwirkung, frisch und lebendig, auch ziemlich pikant.

S. Thalberg, Op. 65. Tarantelle. **Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.**

Die Einleitung ist trocken, die Tarantelle selbst nicht viel anders. Die Ausführung ist verhältnißmäßig leicht.

H. Livendell, Op. 2. Etude et Scherzo. [Recueil de Morceaux différents pour le Piano, Nr. 1.] **Luckhardt. 12½ Sgr.**

Bekundet musikalischen Sinn. Das Scherzo ist eine gar nicht üble Kleinigkeit und als nicht schwer ausführbar zu empfehlen; die Etüde kann man ohne großen Schaden mit in Kauf nehmen. Wir werden den Namen des Vfs. im Gedächtniß behalten.

G. A. Osborne, Op. 63. Fantaisie brillante sur Christophe Colomb de Félicien David. **Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

— — —, **Op. 65.** Le Traineau. Divertissement brillant. **Ebend. 1 Fl. 12 Kr.**

Der Verf., von welchem längere Zeit nichts erschienen war, hat seine Componirmaschine frisch eingeölt. Es klappt in den Stücken so ziemlich. Op. 63 ist verwässert und locker zusammengefügt, Op. 65 macht sich. Wer nichts darin sucht, findet etwas, — wer etwas sucht, findet nichts. Sonst ist die Arbeit säuberlich.

W. V. Wallace, Op. 37. Au bord de la mer. Nocturne. **Diabelli. 45 Kr. C.M.**

— — —, **Op. 47.** Le Zéphir. Nocturne. **Ebend. 30 Kr. C.M.**

Halbschüriges. Hr. Wallace ist nicht ungeschickt in Verfertigung von Nocturnen. Es gefällt ihm diesmal fast nur zu säuseln, daher *pp* und *ppp* so häufig sich zeigen, als die Poren in der Haut. Vortragsbezeichnungen findet man außerdem bei jedem Schritt und Tritt. Dafür ist's auch Katzengold, was er liefert.

J. Egghard, Op. 4. Variations de bravoure sur un thème favori de l'opéra Maritana de W. Vinc. Wallace. **Diabelli. 1 Fl. C.M.**

Höchst Nichtiges. Mit demselben Rechte als man das Kind, welches seine Bilderbogen ausmalt, Maler nennen würde, darf man den Verf. Tonsetzer nennen. Derselbe hat keine Ahnung, wie nichtssagend das ist, was er gefertigt. Also noch unzurechnungsfähig.

C. Haslinger, Op. 52. Der Traum eines deutschen Jünglings. Charakteristisches Tongemälde für das Orchester. Für Pfte. eingerichtet. Haslinger. 1 Fl. 30 Kr. C.M.

Dem mit vier Eckbildern versehenen Titelblatt folgt zunächst eine Seite Text. Drauf steht, daß der Jüngling, vom Dienste für die errungene Freiheit ermattet, seine Waffen ablegt, einen Blick nach dem Nachthimmel wirft, der Lieben und der Liebsten in ferner Heimath gedenkt, die Freiheitsschärpe küßt, welche Letztere ihm gewebt, daß sich der Schlummer leise ihm naht und ihn in die weiten Gefilde des Traumes führt. Der Traum wird beschrieben, auszüglich wie folgt. Seine Geliebte fliegt ihm (im Schnellauf) entgegen, liebeglühend u. s. w. O seliges Umarmen, o flammende Küsse! Aug' in Aug', Mund an Mund, Herz an Herz u. s. w. wird Beiden die Erde zu einem Wonnehimmel. Nicht lange währt dieser Rausch; der Feind ist hereingebrochen, eherner Schlünde Donner verkündet seine Ankunft. Zu den Waffen! tönt der Schrei. Das ganze Volk erhebt sich und zieht mit klingendem Spiele und Kriegsgesängen (vermuthlich von Proch) dem Feinde ent-

gegen. Der Jüngling entreißt sich der ihn krampfhaft umfassenden Geliebten und schließt sich dem Zuge an. Die Schlacht beginnt, Blitz auf Blitz, Knall auf Knall folgt. Beinahe erhält der Feind die Ueberhand, der Muth der Kämpfer beginnt schon zu schwinden. Da ergreift der Jüngling die Fahne eines neben ihm gefallenen Fahnenträgers und ruft (mit Tenorstimme): Mir nach! Und ihm nach drängt sich die Schaar und mäht in den feindlichen Reihen wie in einem Aehrenfeld, und die Siegesgöttin breitet ihre Flügel über die Kämpfer. Der Schrecken treibt den Feind zur Flucht, sein Geheul eint sich mit dem Siegesrufe des triumphirenden Volkes. Das Antlitz des Jünglings leuchtet u. s. w., er raset in die flüchtigen Feindesreihen, da bringt eine Kugel in seine Brust und er stürzt mit freudiger Miene sterbend, seiner Geliebten gedenkend, zu Boden, und die Siegestrompeten verwandeln sich (laut dichterischer Licenz des Hrn. Vfs.) in dumpfe Trauertöne. — Nach und nach erwacht der Jüngling aus seinem Traume und ruft (Monolog): „Wohlan, war dies ein prophetischer Traum, er mag sich erfüllen; mein Leben für mein Vaterland und meine Liebe!"

Es folgen 25 Seiten mit Noten. Damit der Spieler den Faden und die Idee nicht verliere, giebt ihm der Verf. verschiedene Bemerkungen zum Geleit. S. 4 Beginnen des Traumes. S. 5 Liebesduett. S. 10 Cavalleriemarsch. S. 12 Infanteriemarsch. S. 14 Aufruf zur Schlacht. S. 15 Schlacht. S. 16 Cavallerieattaque. S. 17 allgemeines Gefecht. S. 18 Sturmmarsch. S. 19 Fanfare. S. 20 Siegesmarsch. S. 22 Kanonenschuß. S. 23 Tod des Jünglings. Trauermarsch. S. 26 „Mein Leben für mein Vaterland . . . und S. 27 meine Liebe" *fff*.

Der Spielraum der Phantasie ist sonach trotz der Träumerei in bestimmte Grenzen gewiesen. Was der Hr. Verf. zusammengebraut, empfehlen wir nicht zum Genusse. Es könnte purgirend wirken.

A. Thomas, Le Caïd. Opéra bouffe en 2 Actes. Ouverture pour le Piano. **Schott.** 45 **Kr.**
Klingelei, durchgängig im Zweivierteltact.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

Razoumowsky, Op. 4. Fantaisie sur des thèmes de l'opéra: Zaïre de S. A. le D. de S.-C.-G. **Coburg, Sinner.** $\frac{1}{2}$ **Thlr.**

A. Maersch, Mélange sur des thèmes de l'opéra: Zaïre de S. A. le D. de S.-C.-G., arrangée pour le P. **Ebend.** $\frac{2}{3}$ **Thlr.**
Schlecht zusammen Geleimtes und nicht gut Gehobeltes.

F. A. Greßler, Op. 12. Sechs leichte Variationen über das beliebte Wanderlied aus dem bemoosten Haupte: Wohl auf denn getrunken den funkelnden Wein u. s. w. [Recueil de Morceaux différents pour le Piano, Nr. 2.] **Luckhardt.** 15 **Sgr.**

F. Waldmüller, Op. 44. Zehn Opern-Melodien für junge Pianisten. Mit besonderer Rücksicht auf kleine Hände im leichten Style arrangirt. **Haslinger.** 2 Hefte, jedes 45 **Kr. C.M.**
Spreu.

Für Pianoforte zu vier Händen.

R. Schumann, Op. 66. Bilder aus Osten. 6 Impromptus. **Kistner.** 2 Hefte, jedes $22\frac{1}{2}$ Ngr.; vollst. 1 Thlr. 10 Ngr.

A. Bergt, Op. 6. Capriccio. **Peters.** 1 Thlr. 5 Ngr.
Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu $1\frac{1}{4}$ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Einundreißigster Band.

№ 2.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 4. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

J. Emil Leonhard, Op. 13. Sieben Lieder von Reinick für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. — Hamburg, Schuberth. Pr. ½ Thlr.

Es zeugen diese Lieder von der soliden musikalischen Bildung des Componisten. Richtige Auffassung der Texte, warme, innige Empfindung, technisch-geschickte Behandlung des Formellen sichern ihnen einen Platz unter der guten Liederheften. Das Element, welches durch alle sich hindurchzieht, ist das stille, beschauliche Insichversunkensein; sie rütteln uns nicht auf, packen uns nicht gewaltig in der Grundveste der Empfindung, sondern lassen die Gefühlströmung, sei es in Lust oder Leid, ruhig dahinfließen. Hinsichtlich der Richtung weisen sie mehr auf eine Zeit zurück, in der wir noch gern verweilen, die stets ihre Berechtigung behalten wird, wenn schon im Interesse der Kunst die Gegenwart anderweiten Forderungen nachzukommen gleichfalls für berechtigt sich erachten darf.

Moritz Levy, Op. 7. Liebe, Lust und Leid, in Liedern und Gesängen. Für Sopran oder Tenor mit Piano. — Berlin, Schlesinger. Pr. ¼ Thlr.

Der Componist zeigt in diesen Gesängen Talent und Geschicklichkeit, noch nicht aber denjenigen Grad von Reife, welcher nach dem Genusse eine genügende Befriedigung erzeugt. Ein Suchen und Kämpfen nach dem richtigen Ausdrucke macht sich allenthalben noch bemerkbar; die eigene Subjectivität ist noch nicht stark genug, der äußeren Einflüsse sich zu erwehren, namentlich einer gewissen sentimentalen Salonsprache, so in Nr. 8, „weil ich nicht vergessen kann", dem neben einzelnen guten Stellen jener banale Salonton anklebt. Anderwärts zeigt sich dagegen der Anfang zu Höherem, so in Nr. 4, „ich werde dein gedenken" von Eugen Laur, welches einen edleren Zug hat. Der wörtliche Anklang (Syst. 2, Tact 2 u. 3) an die Worte: „muß scheiden" in dem Mendelssohn'schen Liede: es ist bestimmt in Gottes Rath, ist sehr störend. Daß die eigene Natur einen guten Grund hat und Befähigung zum Schaffen in sich trägt, aber noch nicht sattsam zur erwünschten selbstständigen Belebtheit erwacht ist, beweist Nr. 6, „Seligkeit" von Rellstab, das im Anfang (die ersten 4 Tacte) einen guten Anlauf nimmt, bald aber wieder von dem Strome fremder Empfindungen sich fortreißen läßt. — Noch vorkommenden Declamationsverstößen wird der Componist bei seinem nicht zu verkennenden Streben in künftigen Arbeiten selbst verbessernd begegnen.

Siegfried Saloman, Op. 20. Sechs Gesänge von Löwenstein u. Lyser, für eine Singst. u. Piano. — Berlin, Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Im Allgemeinen betrachtet, lassen diese Gesänge einen Geist erkennen, der von der Richtung, die in neuerer Zeit im Liederfache angebahnt worden ist, nicht blos Kenntniß genommen, sondern beim Schaffen auch

ihr mehr oder weniger zu folgen scheint. Indeß ist noch nicht die erforderliche Selbstständigkeit vorhanden. Ich will damit nicht sagen, daß der Componist irgend ein bestimmtes Vorbild im Auge gehabt, sondern daß die Einflüsse von verschiedenen Seiten her eingewirkt haben mögen. Der Grund, auf dem sie ruhen, ist edel und läßt des Componisten höheres Streben nicht verkennen, was er auch durch gut gewählte Texte an den Tag gelegt hat. Im Einzelnen zeigen sich noch viele Ungleichheiten. Namentlich dürfte ein zu sehr nach außen effectuirendes Element erwähnt werden, welches sich hin und wieder geltend zu machen sucht, eine gewisse Salonsprache, deren Phrasen dem reinen Künstler fremd bleiben müssen. Diejenigen Gesänge, in welchen sich am meisten Selbstständigkeit zeigt und gleichsam unverfälschter, naturgetreuer Ausdruck, sind Nr. 1, „Leg' an mein Herz dein Lockenhaupt" von Löwenstein, das einen sehr einfachen, innigen Gesang giebt; Nr. 2, „Nachts" von demselb., durch sinnigen Romanzencharakter anziehend, jedoch ohne hervortretende Neuheit in der Melodie; Nr. 4, „Sag', mein Lieb', wie ist's geschehn" von demselb., neben Nr. 6 das beste der Sammlung, jedenfalls wegen des tieferen, herzinnigen Ausdrucks. In Nr. 3, „Es schwand der Sonne letzter Strahl" von Lyser, zeigt sich die Schaffungskraft nicht gleichmäßig. Es enthält viel Volanten, etwas, was an theatralische Forcirtheit angrenzt. Einzelnes ist wieder gut gelungen, so namentlich der Schluß, Adagio. Nr. 6, „Zu deinen Füßen möcht' ich liegen" hat viel charakteristischen Ausdruck in seiner Leidenschaftlichkeit; der Zug der Melodie, das Dramatische derselben, läßt auf höhere Leistungen des Componisten für die Zukunft schließen.

Em. Klitzsch.

Erwiderung.

Schon bald nach dem Erscheinen meiner in Nr. 46 abgedruckten Beurtheilung der Prüfung der Schüler des hiesigen Conservatoriums im Orgelspiel, Composition und Gesang, beabsichtigte ich, noch einmal auf dieselbe zurückzukommen, da ich durch mündliche Mittheilungen erfahren hatte, daß Einige von denen, deren Leistungen besprochen waren, mit meinem Urtheil nicht übereinstimmen zu können glaubten. Die unlautern anonymen Verdächtigungen, deren mehrere im hiesigen Tageblatt erschienen, lasse ich wie bisher, so auch jetzt unberücksichtigt, da ich in einer Sache, die ich mit meiner Namensunterschrift vertrete, mich nie herbeilassen werde, mit verkappten Gegnern mich herumzuschlagen. Ich kann hinsichtlich dieser Annonçen im Interesse meiner Gegner nur bedauern, daß dieselben solche Mittel ergriffen, statt, wie es nun geschehen ist, den einzig richtigen Weg gleich anfangs einzuschlagen und mit einer offenen Entgegnung in dies. Bl. hervorzutreten, da es wahrhaftig für die betreffende Sache kein günstiges Vorurtheil erweckt, sie durch solche Mittel gestützt zu sehen. In dem ausgesprochenen Sinne aber ist es mir erwünscht, daß mir jetzt durch die Erwiderung des Hrn. Rübner in Nr. 52 des vor. Bandes eine bestimmte Veranlassung gegeben wird, mich nicht sowohl über die darin hervorgehobenen Punkte zu rechtfertigen, als auf meine Beurtheilung selbst, die zum Theil eine ganz falsche Auslegung erfahren hat, zurückzukommen, wobei es dahingestellt bleiben mag, wie gerade Hr. R., ein gänzlich Unbetheiligter, dazu kommt, als Retter der bedrängten Unschuld aufzutreten.

Zunächst sei bemerkt, daß ich gern zugestehe, wie die überwiegend subjective Haltung meines Berichtes einiges Befremden hervorgerufen haben kann; ich lege auf diese Fassung um so weniger Gewicht, als dieselbe eine ganz zufällige, das Referat sogleich nach der Prüfung, unter den noch lebendigen Eindrücken derselben geschrieben war. Es war natürlich, wenn ich unter solchen Umständen minder objectiv verfuhr, mehr von dem, was mir gefallen und nicht gefallen, sprach. Was die Sache selbst betrifft, so muß ich bei dem von mir Gesagten beharren, nur daß man Manches mißverstanden zu haben scheint, weshalb es sich auch jetzt hauptsächlich um einige erläuternde Zusätze handelt, insbesondere da nun schon eine längere Zeit verflossen, und mir das Speciellere aus dem Gedächtniß entschwunden ist.

Die Anschuldigungen meines Gegners enthalten zunächst den Vorwurf, ich sei von unrichtigen Gesichtspunkten bei Beurtheilung der Leistungen in Spiel und Composition ausgegangen. In sofern dies darauf Bezug hat, vollendete Künstler statt Schüler im Auge gehabt zu haben, so dürfte mir Hr. R. wohl so viel Scharfsinn zutrauen, diesen Weg auch ohne seinen Wink einschlagen zu können. Aber ich glaubte zu Schülern einer höheren Bildungsanstalt zu sprechen, die zum Theil auf vorgerückteren Altersstufen eine gewisse Selbstständigkeit in Anspruch nehmen dürfen, und dieser Gesichtspunkt war daher für mich der leitende. Wenn ich boshaft sein wollte, so würde ich jetzt hinzufügen, wie ich in dieser angenommenen Selbstständigkeit durchaus nicht geirrt habe, indem ich durch die Tageblattannonçen erfahren mußte, daß man sich schon ziemlich selbstständig fühlt. — Mein Gegner spricht ferner: Es wäre billig gewesen, daß der Rec. nicht allein das Mangelhafte, sondern auch das als gelungen Anzuerkennende hervorgehoben

hätte. Das aber habe ich überall gethan; ich habe die besten Leistungen hervorgehoben, und gewiß sehr anerkennend. Hr. R. lese deshalb noch einmal, dann wird er finden, daß ich z. B. von einem guten Streben und vom Fleiße in der Durchführung geredet habe. Das Letztere scheint freilich bei Hrn. R., wie bei allen jungen Musikern, die Hauptsache zu sein, er spricht deshalb „von Vielen die es verstehen, und von Männern von längst anerkannter Tüchtigkeit". Aber Hr. R. versteht diese Männer selbst nicht, wenn er annimmt, daß dieselben die Arbeit an sich selber obenan setzen. Ihr Lob kann freilich immer nur die Art der Arbeit treffen, denn die Individualität des Musikers können sie weder durch Lob noch Tadel ändern. Ich als Hörer halte mich lediglich an die Wirkung, lasse mein Ohr entscheiden; dieses erkennt zwar die Bemühungen des Autors an, findet aber noch keine Befriedigung. Was gut und solid gearbeitet ist, kann aber nach Hrn. R. nicht trocken sein! Darüber mag ich indeß mit demselben nicht weiter rechten; er wird es, wenn ihm Mutter Natur ein inniges Gemüth und geistige Anlagen verliehen, später an sich selbst erfahren, daß die gute Arbeit wohl die Grundlage des gebildeten Musikers, diesen aber noch nicht selbst ausmacht. — Ueber den Rest des Rübner'schen Artikels kann ich mit ihm nicht streiten; er hat meine Worte gänzlich mißverstanden, oder sich einen ganz anderen Begriff von der Sache gemacht, als ich davon habe. Im Interesse der Orgelspielkunst beabsichtige ich nämlich, meine Ansichten über Orgelcomposition, Orgelspiel und Reform der ersteren in der Folge mitzutheilen, und hoffe dadurch vielleicht in etwas dazu beizutragen, daß dieselbe wieder in die vorderste Reihe gelangen könne, wohin Bach sie setzte. Hat er aus meinen Worten entnommen, daß ich ein Register von sich eignenden Compositionen geben will, so irrt er; damit will ich ihm vor der Hand nicht dienen, und merkt er in Parenthese zu meinen Worten: „Erlaubt es meine Zeit" schalkhaft an: „wie er selbst sagt", so sei ihm erwidert, daß mir allerdings die Zeit der Muse, wie wenigen Menschenkindern, karg zugemessen ist. — Endlich bemerke ich, daß ich weit entfernt war, mit den in meinem Bericht anzutreffenden Bemerkungen Hrn. Organist Becker, dem trefflichen Lehrer, mit welchem ich in langjähriger Freundschaft stehe und den ich verehre, Vorschriften machen zu wollen; ich sprach eben nur an den betreffenden Stellen meine Ansicht von der Sache aus. Hiermit kann ich meine Erwiderung schließen. Anderes, was z. B. die Zeitgemäßheit der Doppelfuge betrifft, führt zu Principfragen, ist nicht mit ein paar Worten abzumachen, und erledigt sich schon durch das oben Angedeutete über Orgelcomposition. Auch könnte ich mich jetzt nicht weiter mit Hrn. R. auf diesem Felde einlassen, denn dann müßte ich erst erfahren, ob er überhaupt über die Sache nachgedacht, was aus seinen Zeilen nicht zu ersehen ist. Wollte ich streiten, so würde die apodictische Form, welche mein Gegner wählte — daß er z. B. unterläßt, bei den Worten: „eben so ungerecht ist" hinzuzufügen: nach meiner Ansicht, — einen Punkt des Angriffs abgeben. Doch ich wünsche die Differenzen beendigt zu sehen, und spreche daher nur noch aus, was ich schon im Eingange erwähnte, daß ich Jedem gern das Recht zugestehe, sich zu vertheidigen, wenn ihm Unrecht geschehen ist, daß sich ein Solcher aber auch wohl prüfen möge, ob dies wirklich der Fall. Die Kritik hat die Pflicht, offen die Ergebnisse ihrer Beurtheilung auszusprechen, und sie kann nicht darnach fragen, ob Der oder Jener sich besonders dadurch geschmeichelt fühlt.

H. Schellenberg.

Kleine Zeitung.

Paris. Jenny Lind ist noch in Paris. Sie hat in Gemeinschaft mit einer ihr befreundeten älteren englischen Dame in den Elyseischen Feldern eine freundliche Wohnung bezogen, in welcher sie ungestört ausruhen und von den Anstrengungen ihrer Leistungen in England sich erholen kann. Mit Ausnahme Meyerbeer's und einiger Freunde hat sie keinen Umgang. Sie war bei ihrer Ankunft sichtlich angegriffen, und verspürte schon nach einigen Tagen den wohlthätigen Einfluß eines ruhigen Lebens in stiller Abgeschiedenheit. Seebäder sollen ihre Kräfte vollends wieder herstellen, der Badeort ist noch unbestimmt. Sie singen hören ist ein großer Genuß, ein größerer, sie in traulichem Gespräch reden zu hören, und eine wahre Seelenerhebung, die Thaten ihres schönen Gemüthes zu erleben. Ein solches Erlebniß aus ihrem jetzigen Hiersein, in welchem der hohe Seelenadel und das künstlerische Zartgefühl der gefeierten Sängerin in anmuthigster Natürlichkeit hervortraten, und ohne daß sie selbst eine Ahnung davon hatte, nur ihrer Umgebung sichtbar, die Verklärung sittlicher Schönheit ihr Haupt umstrahlte, möchte ich mittheilen, aus eigenem Herzensdrange, und zur Erquickung Vieler in dieser zerrissenen Zeit. Aber bequem, das heißt mit einiger Ausführlichkeit, wie das der Eindruck, den es auf mich machte, wenn ich ihn wiedergeben soll, erheischt. Eine Arabeske aus Künstlers Erdenwallen. Es mag später geschehen. Bin ich Ihnen und Ihren Lesern doch so manchen Bericht schuldig geblieben, eine Schuld, die mir schwer auf dem Herzen lastet, mit jedem Tage wächst und abzutragen mit jedem Tage schwieriger wird. Aber wie gewaltig in diesen Zeiten des Unfriedens, der Verwirrung und Pestilenz die Kunst in den Hinter-

grund verdrängt wird, und die Geister von den Wirrnissen der Außenwelt fortgerissen werden, brauche ich zu meiner Entschuldigung wohl nicht erst zu erinnern. Hader, Zwist und Kampf überall; auf allen Seiten Haß, Leidenschaft und Heuchelei; die Edlen treten ab vom Schauplatz, die Heftigen bleiben zu verderblichem Zusammenstoß; die Sache der Menschheit wird durch ihre eigenen Träger entwürdigt; man fühlt sich im innersten Gemüthe zerrissen, kann es weder mit Diesem halten noch mit Jenem, wird irre an sich und an den Menschen, und ermannt sich, von Tag zu Tag Besseres erwartend, um nicht ganz und gar seine schönen Hoffnungen aufzugeben. So bei Ihnen in Deutschland, so bei uns in Frankreich. Und dabei der Tod, in grausiger Geschäftigkeit einherziehend und seine Opfer fordernd, den Kreis der Bekannten und Freunde auf schreckenerregende Weise lichtend. Die ganze Stadt ein Bild der Trauer. In den schwarzbehangenen Kirchen permanente Todtenfeier; Leichenzüge ohne Ende, bis auf acht Särge in einem Wagen, in Ermangelung der Leichenwagen große Umzugsfuhrwerke, in welche das Mobiliar des Gottesackers aufgespeichert wird von Straße zu Straße, von Haus zu Haus, dann Fiacres, dieselben vielleicht, in welchen die Eingesargten vor Kurzem noch Lustfahrten machten, das Alles hinaufziehend zu den fernen Gottesackern, oder im Galopp daher zurückkehrend, um die harrenden neuen Gäste zu holen, sich kreuzend mit den Bahrträgern, deren schwarze Schaar nicht minder in ächzender Geschäftigkeit begriffen ist und im Dienste des Todes sich den Schweiß vom Angesichte wischt, während in Kitteln und Blousen des täglichen Lebens unter Anführung eines Greises mit entblößtem Haupt die Armen ihre Leichen selbst auf den Friedhof bringen, in der Last abwechselnd mit theilnehmenden Freunden, hinterdrein Männer, Frauen, Kinder mit verweinten Augen, ein herzbrechender Anblick! So war es bis vor wenig Tagen; jetzt hat Gott sei Dank die Seuche etwas nachgelassen. Aber wer kann unter solchen Umständen und in solcher Stimmung an Musikberichte denken! Ja, wer mag Musik hören! Der „Prophet" ist für mich spurlos vorübergegangen, und so gern ich ihn noch ein oder einige Mal hörte, um über den musikalischen Theil zu berichten, ich kann es nicht, es fehlen mir dazu Lust und Muth. Von dem gestrigen Tag, der uns mit einem Convent drohte und den Berg zur Ebene machen wird, werden Sie in den politischen Blättern lesen, also kein Wort davon, als das eine genügende: Belagerungszustand. Ich gehe, wenn ich kann, heut zu Jenny Lind hinaus, die zum Glück für ihre Ruhe und Gesundheit von der Zudringlichkeit indiscreter Kunstfreunde hier keinen solchen Zustand zu befürchten hat. Ich aber besorge, daß sie der gestrige Tag von Paris verscheuche.

Paris, am 14ten Juni. **A. Gathy.**

Vermischtes.

Rob. Schumann ist in diesem Jahre außerordentlich thätig; außer mehreren bereits früher genannten Werken, die sich unter der Presse befinden, werden demnächst bei F. Whistling Märsche für Pfte. zu zwei Händen erscheinen.

Ende vorigen Monats fand in Hamburg ein geistliches Concert Statt, worin eine Cantate von **F. v. Roda**: Theomela, aufgeführt wurde. Des Componisten wird nächstens in dies. Bl. ausführlicher gedacht werden, da mehrere Compositionen von ihm vor Kurzem im Druck erschienen.

In **Dresden** wurde die seit einem Viertel-Jahrhundert nicht gehörte Oper Cimarosa's „die heimliche Ehe" mit großem Beifall auf's Neue gegeben. Im Uebrigen ist es sehr still; es wird außerdem nur noch Stradella gegeben — sonst nichts; die Hugenotten stehen in Aussicht.

Bekanntmachung.

Bei den beiden früheren Tonkünstler-Versammlungen wurde festgestellt, daß alljährlich eine derartige Zusammenkunft in Leipzig stattfinden solle. In Berücksichtigung der politischen Verhältnisse schien uns jedoch für dieses Jahr ein derartiges Unternehmen in umfassenderer Weise nicht wohl ausführbar, und wir unterließen aus diesem Grunde bis jetzt öffentlich dazu einzuladen. Um aber Gelegenheit zu haben, auch dieses Jahr Mehrere unserer auswärtigen Freunde, die bereits schon ihr Erscheinen anmeldeten, begrüßen zu können, eine störende Unterbrechung zu vermeiden, und die Zeit nicht ganz unbenutzt vorübergehen zu lassen, bestimmen wir für künftigen 26sten Juli früh von 8 Uhr an eine Versammlung des Leipziger Tonkünstler-Vereins, zu der die bereits angemeldeten Gäste, so wie überhaupt auswärtige Künstler und Kunstfreunde Zutritt haben. Der nächste Zweck wird diesmal mehr der einer collegialischen Vereinigung sein, doch werden wir Gegenstände zur Besprechung in Bereitschaft halten, und hoffen, daß auch dadurch manche Anregung hervorgerufen werden kann. Sind die Zweigvereine vertreten, so würde mit den Abgeordneten derselben eine gesonderte Besprechung über fernere Organisation der Vereine das Nächste sein. Einige Stunden des Tages werden, wie bisher, musikalischen Unterhaltungen gewidmet. Die Versammlung findet im Sommerlocal des Leipziger Tonkünstler-Vereins, Gerhard's Garten im Gartensalon des Hrn. Nagel, Statt. Abends zuvor werden wir ebendaselbst versammelt sein, um die bis dahin Ankommenden zu empfangen.

Der Vorstand des Allgemeinen Tonkünstler-Vereins.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

№ 3.

Einunddreißigster Band. Den 8. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Opern im Clavierauszug.

Henri Litolff, Die Braut vom Kynast, große romantische Oper in drei Acten, von Friedr. Fischer. Vollständiger Clavierauszug von C. Winkler. — Braunschweig, G. M. Meyer jun. Pr. 7 Thlr.

Von A. F. Riccius.

Die Zeitschrift bringt sehr spät die Anzeige dieser Oper. Die Gründe dieser Verzögerung liegen theils darin, daß unsere Bühne das Werk nicht zur Darstellung brachte, theils sind sie in den obwaltenden Umständen zu suchen, nach welchen viele dringende Gegenstände ihre sofortige Erledigung beanspruchten. Wir können aber und wollen die Oper nicht ganz übergehen, und so greifen wir, obwohl sie schon vergessen scheint, nach ihr, weil sie doch unter den letzten inländischen dramatisch-musikalischen Erzeugnissen, ungeachtet ihrer vielen Mängel, zu den besseren zu zählen ist, und ferner der Componist, trotz einer gewissen Zerfahrenheit seines Charakters und seiner künstlerischen Thätigkeit, nicht zu den Schlechtesten unserer Zeit gehört.

Das Buch der Oper dichtete Friedrich Fischer. Es hat zum Gegenstande jene bekannte Sage aus dem Riesengebirge, nach welcher das Fräulein Kunigunde vom Kynast die ihr nahenden Freier den bekannten, gefährlichen Ritt um die an Abgründen erbauten Mauern unternehmen läßt, und dem erst ihre Hand zusagt, der diese einigermaßen schwierige Probe übersteht. An tiefen, schauerlichen Abgründen stiegen die Mauern empor, und unrettbar waren die ritterlichen Freier verloren, denn das Roß, vom Schwindel erfaßt, strauchelte auf dem schmalen Pfade und zerschellte mit seinem Reiter in dem tiefen Höllengrunde. Manchen braven Ritter hatte Kunigunde durch diese grausame Liebesprobe in den Tod gesendet; da nahte der Landgraf Adalbert von Thüringen, ein eben so kühner als vorsichtiger Recke. Wohl einsehend, daß das Gelingen der That nur von der Sicherheit des Rosses abhänge, übte er dasselbe so lange an den gefährlichsten Abgründen des Thüringer Waldes, bis es ohne Furcht und Zittern wie ein Gebirgsklepper die schmalsten Saumpfade ohne Schwindel überschritt. Jetzt eilte er nach dem Kynast, und als er glücklich das Wagniß überstanden und Fräulein Kunigunde ihre Hand und unermeßliche Besitzthümer dem Landgrafen zu Füßen legt, antwortet er ihr wie Schiller's Ritter: „den Dank, Dame, begehr' ich nicht". Und wie jener verläßt er sie zur selbigen Stunde, nachdem er ihr zuvor, und das ist charakteristisch für den biderben und ehrlichen deutschen Mann, ein Paar recht tüchtiger Maulschellen applicirte, womit er ihr den Kitzel benehmen wollte, der sie zu so frevelhaften Beginnen gereizt hatte. Und wirklich machte sie in der Folge keine Versuche mehr, deutsche Ritter und deutsche Pferde so schonungslos hinzumorden. In einem stillen Kloster bereute sie ihre blutigen Liebesexperimente, und alle ihre Seufzer galten jetzt nur dem himmlischen Bräutigam. — So weit die Sage, die freilich in dieser trockenen Fas-

sung, mit dem ungalanten, prosaischen Ende, wenig günstige Momente für die Bühne darbot. F. Fischer hat das wohl gefühlt und deshalb die einfache Sage mit einem fantastischen Nebel umzogen, der so viel Seltsames in sich birgt, daß man vor dem Erfindungsgeiste des Dichters zurückbebt. In der armen Kunigunde spuken moderne Emancipationsideen; obwohl ein vormärzliches Wesen, singt sie:

Frei wollt' ich sein, mein eigen nur verbleiben!
Ich liebte Einen nur, den Vater drunten;
Die Männer haff' ich, will ich ewig hassen,
Weil sie mein Herz in wilder Qual durchbohrt,
Mich selber zum Entsetzen mir gemacht:
Da, frei geboren, ich ihnen gleich mich fühle.

Das Entsetzen vor der grausamen, männertödtenden Thörin drang bis in die Felsengrotten, wo der alte, graubärtige Geist des Riesengebirges hauste. Sein moralisches Gefühl drängt ihn, als Rächer der Menschen aufzutreten. Er sammelt seine Geisterhorden auf dem öden, windigen Kamme des Gebirges, und nachdem er ein tüchtiges Donner- und Hagelwetter, und Sturm und Schneegestöber, durch seine schalkhaften Diener losgelassen, damit kein Sterblicher die heilige Berathung durch seine ungeisterhafte Nähe störe, spricht er in der Versammlung der Geister wie folgt: „Auf jenem Berge herrscht ein Weib, das sich aus Stolz und Uebermuth an heiliger Natur vergangen. Ein Wesen, hold vom Ansehn zwar, doch im Gemüth ein harter Fels, hat es der Frevel viele schon an edler Ritterschaft geübt, dem Tod geweiht des Landes Zier; es räche sich Natur dafür." — Worauf

Die Geister im Chor:

Doch welche der Arten die Frevel zu rächen am besten dir dünkt?

Dann Rübezahl:

Qualen der Liebe soll sie erkennen,
Und der gewaltigen Eifersucht Brennen
Lodre im Busen ihr auf bis zur Gluth,
Bis sie gesühnet vergossenes Blut.

Der Chor:

Und welche der Kräfte dies Werk zu vollführen, verlangst du von uns?

Rübezahl:

Dort zieht mit seiner Schaar ein Mann, an Muth und Adel hoch bewährt; dem trotz'gen Weibe soll er nahn und Werkzeug der Vergeltung sein. Drum lasset Regen, Stürme brausen und hüllt die Erd' in Nebel ein, daß Schaar und Führer sich verirren; — der Führer aber seine Schritte nach dieser Gegend lenken muß. (Er verschwindet)

Die gesammten Geister beginnen jetzt einen betäubenden Lärm; sie rumoren mit Wollust in den alten Bergen, und wie der Meister sonst die Zügel den Kobolden festgehalten, so stürzen sie sich zügellos jetzt in die ungebundenste Freiheit. Weder Weber's Wolfschlucht, noch Marschner's Geisterchöre im Heiling können nur im Entferntesten den Vergleich aushalten mit dem planvollen Lärmen der Rübezahl'schen Elementargeister. Auch reden jene besseres Deutsch. Diese singen und sprechen:

So ist's recht!
Wollen schon kirren,
Gänzlich verwirren
Menschengeschlecht!

Ich will jetzt kurz den Gang des Drama's verfolgen.

Der Landgraf Adalbert und sein Freund Hugo berühren auf ihrer Rückreise von einem Kreuzzuge die Gegend des Riesengebirges. Sie sind es, denen der Lärm der Rübezahl'schen Elementargeister zugedacht. Natürlich verirren sie sich, so wollte es ja die Rübezahl'sche Vorsehung. Sie treffen den Burgmann Siegwald aus dem Kynast und seinen Knappen Wolf, ausgesendet, um aus einer am Wege stehenden Blende das Bild des Fräuleins — als Lockspeise für die anfahrenden Ritter, resp. Freier, aufgestellt — wegzunehmen. Hier gebe ich aus dem Buche das Zusammentreffen dieser vier Männer:

Wolf. Es kommen Freunde!

Hugo. Nach trübem Wetter folget Sonnenschein.

Adalbert. Auf fremdem Wege finden sich die Führer.

Siegwald. Wo kommt ihr her?

Hugo. Von Palästina, wo wir den Kreuzzug mitgemacht.

Adalb. Ha, seht die beiden Frauen dort!
Hoch auf den Zinnen jener Burg!
Die Eine schaut so finster drein.

Wolf. Das ist die Marmordame!

Siegw. Schweig!

Adalb. Wie?

Siegw. Die eine Dame ist des Kynasts Herrin — Kunigunde.

Adalb. Das also ist?

Siegw. Der Kynast. — Eine stolze Burg, nicht wahr? Die schönste weit und breit, und eine Jungfrau, nie erobert.

Adalb. Ihr meint die Burg?

Siegw. Und Dame. Jungfrauen sind noch Beide, Ihr habt gewiß von ihr gehört? u. s. f.

Siegwald singt die Romanze vom Höllenabgrund am Kynast. Bolko, Kunigundens Vater, stürzte in diesen Abgrund. Der über seinen Tod betrübten Tochter nahen unzarter Weise die Freier, ehe sie noch den ersten Schmerz vergessen. Erzürnt darüber, schwört

sie, sich dem nur als Weib zu ergeben, der kühn die Mauern der Felsenburg umreitet. Viele edle Ritter fanden ihr Grab durch die Caprice des Fräuleins. Der muthige Adalbert unternimmt dennoch das Wagstück. Er wird auf Tod und Leben mit ihr ringen; nicht um Liebe, sondern den stolzen Wahn ihr zu bezwingen. — Unter schauerlichen Geisterklängen zieht der Ritter in die Burg ein. Kunigunde, im Vorgefühl ihrer endlichen Niederlage, bereut den gethanen Schwur und ist von Gewissensbissen gefoltert. Adalbert sieht die Dame: Bei Gott, ein adlig schönes Weib! Jetzt beginnt die psychologische Verwirrung in Kunigundens Charakter. Sie liebt, sie haßt, sie weint, sie trotzt, sie zeigt sich nun deutlich als das Opfer der Rübezahl'schen Vorsehung. Adalbert's Freund, Hugo, und der Kunigunde Freundin, Mathilde, halten einen Rath, wie sie den Ritter von seinem Vorsatz abbringen. In diesem Zwiegespräch offenbart sich, daß Mathilde des Landgrafen Adalbert Schwester. Diese Dame stellt der Dichter hin als Jungfrau, wie sie sein soll, als das Frauenideal, als ein versöhnendes Element gegenüber der ausschweifenden und unnatürlichen Kunigunde. Die aber geräth in immer größere Schrecken vor sich selber. Die Berggeister zeigen ihr aus jeder Mauerspalte ihre höhnischen Koboldslarven:

Entsetzlich! Kalter Todesschweiß benetzt mein Haar,
Ich beb' vor Frost!
Im Herzen nur ist glühend Feuer
Und lodert auf als eigne Hölle!
Empor gebeugter Stolz!

Aber Kunigunde ist ein Weib.

Sie hat in ihrer Noth nur Thränen!

Von hier an wird die arme Kunigunde ein Zerrbild. Sie erscheint als vollständige Carricatur, während doch das adlige Weib, was der Dichter schildern wollte, auch in dem herbsten Schmerze sich nie zu dem Greinen einer gemeinen Sclavin herablassen durfte. Das ganze Finale des zweiten Actes bietet uns das Bild des zerissenen Burgfräuleins. Halb liebestoll, halb wahnsinnig verkündet sie ihr Elend auf die lauteste Weise, in den höchsten Corden der weiblichen Stimme. Wie unedel, auf so geräuschvolle Weise der Welt seinen Schmerz zur Schau zu tragen!

Den dritten Act beginnt Adalbert mit einer größeren Scene. Auch er zeigt Anlage, in einen psychologisch verwirrten Zustand einzutreten: er fängt an in Kunigunde verliebt zu werden, und als ihm Mathilde versichert, er werde wieder geliebt, beginnt in seinem Busen eine mildere Stimmung Platz zu ergreifen. Der verhängnißvolle Ritt um die Zinnen der Burg beginnt hinter der Scene. Wie schade um das neue Seitenstück zum Hund des Aubry, oder der Ziege der Esmeralda! Die Rübezahl'schen Gnomen und Kobolde postiren sich an die beiden Seiten der gefährlichen Mauern und tragen so den Ritter ungefährdet über den Höllengrund. Dies erfahren wir alles von Siegwald, der während der verhängnißvollen Augenblicke für die beiden auf der Scene befindlichen Damen auslugt, und über das Schauspiel Bericht erstattet. Der Ritt gelingt; der Chor ruft: Heil dem tapfern Mann! Adalbert erscheint und verschmäht die sich selbst ihm antragende Kunigunde.

O grauenvolle Worte,
Die kund sein Mund jetzt gab,
Sie sind die dunkle Pforte
Und meiner Hoffnung Grab —

singt die Niedergeschmetterte und mit ihr der mitleidige Chor. An dieser Stelle bringt die Volkssage die Maulschellen. Der Dichter mußte natürlich davon absehen. F. Fischer schließt das Buch mit einer Heirath, und so feiert die Natur ihren Sieg über das entartete Frauenherz.

Es ist jetzt Zeit, den musikalischen Theil der Oper näher zu beleuchten. Ueber Litolff ist in dies. Bl. schon öfter mit ehrender Anerkennung gesprochen worden; einige Beurtheiler von ihm haben ihn sogar in seinen Fähigkeiten und seinen Leistungen den Besten unserer Zeit gleichgestellt. Ich theile nicht ganz diese Ansicht. Vor allem vermisse ich an Litolff eine höhere Selbstständigkeit und Ursprünglichkeit. In der großen Anzahl von Werken, welche die musikalische Presse von ihm veröffentlichte, ist nicht Eines zu erwähnen, welches den Stempel höherer Weihe an sich trüge, obwohl alle mehr oder minder in einem anständigen Tone geschrieben, und hier und da mit geistreichen, ja sogar pikanten, humoristischen Zügen ausgeschmückt sind. Liebenswürdig hat sich Litolff eigentlich nur in seinen kleineren Sachen gezeigt, die größeren sind mit Anstrengung geschaffen; sie sind schroff, oft hainbüchen. Er bedarf eines großen Aufwandes von Mitteln, um uns zu demonstriren, daß er etwas sei, und daß er überhaupt etwas wolle. Deshalb muß sich auch der Zuhörer mit Anstrengung zum Genusse nöthigen, und es bleibt in ihm dieselbe unbehagliche Erinnerung, welche jedes Aufgedrungene zu hinterlassen pflegt. Die musikalische Welt war in früheren Jahren geneigt, Litolff zu begünstigen, man erwartete von ihm Bedeutendes, und hatte in sofern Recht, als man, auf die allmälige Vervollkommnung des menschlichen Geistes bauend, nach so guten Anfängen auch bei ihm ein rasches Fortschreiten vermuthen durfte. Das ist bis jetzt nicht eingetroffen. Vielleicht steht diese Zeit der höheren Entwicklung

noch bevor; es würde wenigstens dem durch diese Oper namentlich geschädigten Rufe des Componisten zu unendlichem Vortheil gereichen, könnte die spätere Kunstkritik von ihr sagen, sie sei in der Entwicklungsperiode des Componisten geschrieben.

(Schluß folgt.)

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 4.

Einunddreißigster Band. Den 11. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Opern im Clavierauszug.

Henri Litolff, Die Braut vom Kynast u. s. w.

(Schluß.)

Der größte Schaden an der Musik der „Braut vom Kynast" ist die schon vorhin angedeutete Unselbstständigkeit derselben. Litolff zeigt hierdurch, daß auch er seinen Theil von dem musikalischen Mißgeschicke seiner Landsleute zu tragen habe. Nach den bisher gemachten Erfahrungen scheint eine englische Schule zu den Unmöglichkeiten zu gehören. An allen Componisten dieser Nation zeigt sich eine entschiedene Hinneigung zum Fremden, und nur das ist am Ende an ihnen zu loben, daß sie nicht wie Herkules am Scheidewege bleiben, sondern eine bestimmte Partei ergreifen. Balfe und Wallace haben das mühelosere Theil erwählt, sie folgen den Franzosen und Italienern; Macfarren, Bennet und der Mann in Frage, Litolff, lieben das solidere Deutsche. Die ersten Beiden der zuletzt genannten haben sich entschieden der Mendelssohn'schen Schule angeschlossen, der Letztere schwebt wie ein Rohr im Winde. Kommt es darauf an, die Meister zu suchen, denen er besonders folgt, so dürfte Weber, noch mehr aber dessen Epigone Marschner zu nennen sein, obgleich auch der diesen beiden fremdstehende Rossini hier und da auftaucht. Und hier liegt freilich für den speciellen Fall Marschner's „Hans Heiling" ziemlich nahe. Ein Geisterfürst, Geisterchöre, dasselbe Hineingreifen des Gespenstischen in das Menschliche, Sturm und Ungewitter, und welche Aehnlichkeiten es noch mehr giebt. Dichter und Componist wandeln einen gleichen Weg; Jeder von ihnen klammert sich, theils bewußt, theils unbewußt an Gegebenes. Sie gleichen hierin Lortzing, nur daß dieser aus dem wohlgefüllten Schubkasten seiner scenischen und musikalischen Erfahrungen im Allgemeinen glücklichere Griffe zu thun pflegt. Marschner hat bis jetzt noch keinen so entschiedenen Nachahmer gefunden, es ist der erste Weihrauch, der ihm in dieser Beziehung geopfert wird. Leider kommt auch hier die ominöse Schiller'sche Phrase in Anwendung: „wie er sich räuspert und wie er spuckt u. s. w." Marschner's naturwüchsiges Wesen, seine wilde Kraft, sein durch und durch ernstes, deutsches Wesen gehen dem Britten ab. Der Arme fällt am meisten aus der Rolle durch die oft zeilenlangen Cadenzen, die er seinen Helden und seine Heldin ganz in italienischer Weise singen läßt. So unlogisch ist niemals Marschner in seinen besseren Werken verfahren, warum war Litolff so ehrbegierig, sich gerade darin vor seinem Muster auszeichnen zu wollen? Doch wozu über diese kleinen Schwächen noch rechten! Am meisten zu beklagen ist der Mangel an originellen, charakteristischen Melodien. Es giebt Stellen, bei welchen man ernstlich bedauern muß, daß der Componist mit so nachläßiger Selbstkritik gegen sich verfahren. Jeder Operncomponist, welcher das melodische Element mit Nachläßigkeit behandelt, gräbt sich selbst sein Grab, und am Ende hat Jener immer ein größeres Recht der Duldung für sich, der, wenn auch oft leichtsinniger Weise, harmlose und leichtfaßliche Melodien

schafft, als der Grübler, der mit pedantischem Wulste sich gegen die einfache Natur verbarrikadirt.

Die Behandlung der Singstimmen, namentlich des Tenors und Soprans, ist die verwerflichste. Ein immerwährendes Verweilen in der Höhe macht die Stimmen müde, und so ist am meisten die arme Kunigunde zu bedauern, deren Part mit ungebrochener Stimme zu Ende zu singen fast ein Riesenwerk scheint. Dazu kommt, daß der Tonsetzer sich nicht scheute, den hohen Tönen viele Worte unterzulegen, und überhaupt den Sängern Figuren zur Ausführung anzumuthen, die sich für alle Instrumente besser als für die menschliche Kehle und Zunge eignen. Marschner verfährt beinahe eben so in seinen Opern, namentlich im Templer; es ist dieses Verfahren dort eben so unschön als hier, und keineswegs der Nachahmung würdig. So wenig die Italiener der Neuzeit als Muster im musikalischen Drama gelten können, diesen technischen Fehler vermeiden sie mit Glück, und darin möge man ihnen nacheifern.

Daß Litolff Declamationsfehler begangen, finden wir verzeihlich; er ist ein Ausländer und somit außer Stande, die ihm fremde Sprache bis in ihre innersten Geheimnisse zu durchdringen. Einen großen Theil dieser Schuld trägt der Dichter mit, dessen schlechte Prosodie den unerfahrenen Mann an einer Menge Klippen scheitern ließ. Da nur der Clavierauszug vorliegt, ist es nicht möglich, über die Instrumentation zu berichten. Nach der äußeren Gestaltung des Melodischen und Harmonischen läßt sich auch hierin auf ein Hinneigen zu Weber und Marschner schließen. Es würde wenigstens thörigt scheinen, wenn der Componist bei gleich Gegebenen einen anderen Weg suchen wollte, als den von diesen beiden Meistern so genial vorgezeichneten. Der Clavierauszug ist mit Fleiß gefertigt und die Ausstattung eine treffliche.

Sollte Litolff ein gleiches Unternehmen beginnen, so möge er vor allen Dingen daran denken, seine Unabhängigkeit zu wahren. Dieses unstäte Hin- und Herschwanken, diese Unentschlossenheit, die am meisten aus mangelhaften Studien zu entspringen scheint, ist eines wahren Künstlers unwürdig. Auch beschere ihm der Himmel bessere Texte. Der Mangelhaftigkeit des seinigen ist ein großer Theil des Mißlingens zuzuschreiben.

Für die Orgel.
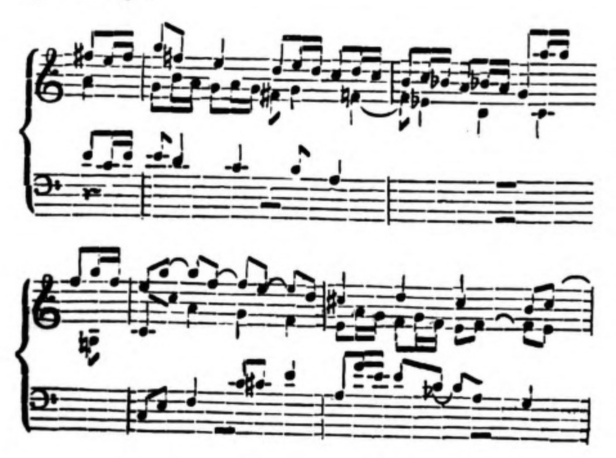
J. Seb. Bach, Sämmtliche Compositionen für die Orgel, herausgegeb. von G. W. Körner. Heft 4: 19 bis jetzt unbekannte Choralvorspiele, und Heft 5: 10 wenig bekannte Fughetten und Fugen enthaltend. Subscriptionspreis für jedes 7½ Sgr.

Es ist das Kennzeichen eines Genius, daß er seiner Zeit vorauseilt, und nicht blos diese, sondern auch kommende Zeiten erfüllt. Nach diesem Maaßstabe erscheint Bach als ein solcher Genius, und zwar in optima forma. Gleichzeitig mit Händel geboren, füllte er bis zu seinem Tode nicht nur seine Zeit, sondern von da nach hundert Jahren auch die unsrige, und wird noch wer weiß welche ferne aschgraue Zukunft (nicht nach Jahren, sondern Jahrhunderten zu messen) erfüllen. Das Wesen des Genius erscheint somit wie ein strahlendes Gestirn, wie die ewige, herrliche Sonne: nicht eine Welt, sondern ein ganzes Weltsystem erleuchtend! Und so erleuchtet und erwärmt der Genius auch andere Geister, die sich's freudig bewußt werden und ihm für die schöne, geistige Erhebung auch von ganzem Herzen dankbar sind. — Summa summarum: wer Bach kennt, deß Herz ist voll von ihm, deß geht der Mund über von ihm! Zelter schreibt an Göthe: „der selige Cantor ist eine merkwürdige Erscheinung der Gottheit!"

Im ersten Werke sind 19 Choräle auf verschiedene Art bearbeitet, d. h. canonisch, oder der Cantus firmus verschiedenen Stimmen zugetheilt, auch derselbe fugirt, oder als Trio und in fünfstimmiger Harmonie. Als ein Curiosum verdient Choral Nr. 15: Vom Himmel hoch ꝛc. Erwähnung. Das Vorspiel ist ausdrücklich mit dem $\frac{12}{8}$Tact bezeichnet, enthält aber dessen ungeachtet meist Gruppen von nur zwei Achteln anstatt von dreien. Die fast beständig dazutretenden Sechzehntheile würden demnach zwei Einschnitte (hier als zwei Triolen gedacht) erhalten, welcher Eintheilung jedoch in der Mitte der 7te und 8te Tact mit seinen auf einmal erscheinenden Dreiachtelgruppen Hohn spricht. Und endlich im 4ten Tact vom Schluß geben die drei Unterstimmen zugleich die rhythmische Ordnung von drei Achteln, sechs Sechzehntheilen und zwei Achteln! Schon der Anfang wird der Ausführung wegen Manchen stutzig machen.

Was das zweite Werk betrifft, so werden sich die Fugen und Fughetten insbesondere durch ihre leichte Ausführbarkeit, was wohl bei Bach mit zu den Seltenheiten zu gehören scheint, Freunde genug erwerben. Nr. 8, „Phantasie" überschrieben, zeigt in den zwei Tacten der Einleitung wieder eine Bach'sche Curiosität, wenigstens Eigenthümlichkeit, durch die von Pausen zerrissenen Zweiunddreißigtheile. Gegen die Frivolität der letzteren tritt nun, bedächtigeren und ernsten Schrittes, das Fugenthema, von einem Contrasubject und sogleich noch von einem zweiten gefolgt, auf.

Dem Hrn. Verleger gebührt für die Veröffentlichung überhaupt, und insbesondere für die äußerlich schöne Ausstattung der Bach'schen Compositionen der Dank aller Freunde der wahren Kunst. Doch auch diese Freude soll, wie alle irdische insgemein, nicht vollkommen sein. So wie eine schöne Frucht den häßlichen Wurm, so birgt diese neue Ausgabe eine nicht geringe Zahl von — Fehlern. Einige mögen wohl vom Notenstecher herrühren, die eine genauere Revision (bei Bach freilich doppelt nothwendig) zu beseitigen unterließ; die anderen, weniger auf Rechnung des Herausgebers zu schreiben, sind vielmehr Folge mangelhafter Abschriften oder gar Abdrücke. Hier in diesem Dunkel vermag nur ein wirklicher Kunstverständiger den rechten Weg zu finden, indem er, ohne aus Pietät gegen Bach auch nur einen einzigen Strich an ihm ändern zu wollen, aus der Kunst selbst den leitenden Faden hernimmt, der ihn mit Sicherheit auf die Irrthümer oder Zusätze führt. Dringend wird daher Hr. Körner um etwas mehr äußere Sorgfalt, um die höchst nöthige Correctheit bei Fortsetzung der Bach'schen Werke ersucht. Eine summarische Erwähnung der hier in Rede stehenden Fehler möchte Ref. wohl hier geben, wenn nicht sowohl der Raum, als die Rücksicht gegen die Leser, die doch einmal ein bloßes Druckfehlerverzeichniß weder interessiren noch befriedigen kann, ihn daran verhinderte. Nur einen Beleg für viele, vielleicht noch schlimmere Irrthümer giebt Ref. in folgendem Beispiele aus einer Bach'schen Fuge, C-Dur, entlehnt aus einem dritten vorliegenden Werke: „Der Orgel-Virtuos, Auswahl von Tonstücken aller Art für die Orgel, von den vornehmsten Orgel-Componisten älterer und neuerer Zeit, zum Studium und zum Gebrauche bei Orgel-Concerten, herausg. von G. W. Körner", Nr. 283, Pr. 5 Sgr.





Das erste f im Alt rechtfertigt sich schon eher als das im Sopran, wofür fis verbleiben muß. Eben so ungerechtfertigt erscheinen die Bee im folgenden Tact, so wie daselbst das plötzliche Abschnappen des Tenors, der vermuthlich statt seiner ganzen Pause eine ganze Note g, und das lehrt auch schon die Folge, gehabt hat. Das Nachfolgende mag Jeder selbst in Erwägung ziehen. Schließlich bezweifelt Ref., daß einige Quintenparallelen und in die Höhe geführte kleine Septimen dem strengen Bach wirklich zuzuschreiben sind.

Dessau. **Louis Kindscher.**

Aus Breslau.

Die Wintersaison ist beendet — und glücklich beendet, trotz dem es schien als würde wenig Heiterkeit und Leben in derselben herrschen. Das furchtbare Gespenst der Cholera war es, das die heitersten und sorgenlosesten Mienen erstarren machte und Jedem Furcht einflößte. Sie ist vorübergegangen, ungeachtet Tausende in ihren gefräßigen Magen versenkt wurden. Doch wozu der traurigen Vergangenheit denken — an die Vergangenheit wollen wir uns erinnern, aber nur an die fröhliche. Der Monat Januar brachte uns Hrn. Apollinari de Kontsky, einen sehr tüchtigen Violinvirtuosen, dem es aber trotz seiner eminenten Fertigkeit nicht gelang, sich die Geltung zu verschaffen, die er mit Recht verdiente. Nach ihm kam der blinde Flötist Döge, so wie ein ehemaliger Zögling des hiesigen Blinden-Instituts, Friebe, zu Concerten hierher. Letzteren hatten wir Gelegenheit zu hören. Sein seelenvolles Spiel, so wie die bedeutende Fertigkeit, womit er die technischen Schwierigkeiten überwand, sicherten ihm volle Anerkennung. Am 1sten Mai traf Thalberg hier ein, um ein Concert zu geben. Schon acht Tage vor demselben waren der größte Theil der Sitzplätze mit à 1 Thlr. verkauft. Am Concertabende selbst — das Concert fand in der Aula der hiesigen Universität Statt — hatte sich nicht allein ein außerordentlich zahlreiches, sondern auch ein sehr ausgewähltes Publikum eingefunden. Jede der sechs Piècen, die eigentlich, streng genommen, keinen künstlerischen Werth hatten, wurden mit rauschendem Beifall begleitet. Er spielte eine Phantasie über die Serenade und Menuett

aus Don Juan, eine Barcarolle, Phantasie über ein Thema aus Lucrezia Borgia, Lieder ohne Worte von Mendelssohn, Finale aus Lucia (variirt), Phantasie über das Schlummerlied, und Tarantella aus der Stummen von Portici.

Von größeren Musikaufführungen, welche am Schluß der Saison, und zwar in der Charwoche, stattfanden, nenne ich nur die Lamentationen, welche alljährlich am Mittwoch, Donnerstag und Freitag in genannter Woche in der Domkirche stattfinden, so wie am Charfreitag selbst auch Graun's Tod Jesu in der Elisabeth-Kirche zur Aufführung kam. Ferner führte noch der Musikdirector Mosewius mit der Singakademie, deren Dirigent er ist, Mendelssohn's Athalia auf. Zum Benefiz für unsern Theater-Kapellmeister Seidelmann fand diesmal in den Räumen des Theaters die sonst immer am Grünen-Donnerstag in der Aula, unter Leitung vom Kapellmeister Schnabel (Sohn des verdienstvollen ehemal. Domkapellmstr. Schnabel) zu Gehör gebrachte „Schöpfung" von Haydn Statt. Das Haus war bis in die höchsten Räume gefüllt. Auf der Bühne, die zu einem Concertsaal eingerichtet war, erhob sich terrassenförmig das Orchester; rings um dasselbe waren noch Sitze für die Zuhörer angebracht. Die Damen Küchenmeister, Bunke und Louise Meyer, die HH. Kechle, Hirschberg, Rieger und Prawit hatten die Solopartien übernommen. Chor und Orchester waren verstärkt worden. Als die Gardine in die Höhe ging, ertönte ein freudiges Ah! über die wahrhaft brillante Ausstattung aus dem Munde der Versammlung. Das Werk des sinnigen Altmeisters wurde mit solcher Kraft, Gediegenheit und Präcision ausgeführt, daß dieser Abend noch lange in Erinnerung bleiben wird. — Um sich hören zu lassen, trafen in der Mitte des Monats Mai zwei Wiener Virtuosen, Hackensöllner und Minkus (Piano und Violine), hier ein, deren Concerte einer recht zahlreichen Theilnahme sich erfreuten.

Das Theater führte uns während des Winters drei neue Opern vor, nämlich „Prinz Eugen" von G. Schmidt, „das eherne Pferd", welches vier Mal volle Häuser machte, und Halevy's „das Thal von Andorra", das auch hier mit großem Beifall aufgenommen wurde. Einer ausführlichen Besprechung dieses Werkes dürfen wir uns hier enthalten. — Außer den Concerten, welche im Saale des Café restaurant alle Donnerstage von der Theaterkapelle unter Leitung des Musikdir. Hesse, der gewöhnlich die classischen Musikstücke dirigirt, und Orchesterdir. Blecha stattfanden, und worin außer Werken von Mozart, Beethoven, Haydn, Gade, Maurer, Hesse, Spohr, auch größere Conversationsmusikstücke executirt wurden — so kamen als noch nie hier gehört die G-Dur Symphonie von Haydn, so wie die A-Dur Symphonie von Beethoven zur Aufführung, — waren keine Concerte weiter von Bedeutung. Dieselbe Kapelle veranstaltete auch im Musiksaale zwei musikalische Soiréen, die auch recht zahlreich besucht waren. Ueberhaupt ist dieses Musikchor das einzige in der Stadt, welches im Stande ist, Werke genannter Meister in würdiger Weise auszuführen. Die Concerte finden auch während des Sommers im Libich'schen Garten am Donnerstag Statt. — Der Breslauer Künstlerverein ist schon im November selig entschlafen. —

C. A.

Vermischtes.

Aus Dresden schreibt man uns: In Nr. 2 des 31sten Bandes dies. Bl. steht, es würde hier außer Cimarosa's „heimliche Ehe" nur Stradella gegeben. Um unsere musikalischen Genüsse nicht allzu einseitig erscheinen zu lassen, berichtigen wir obige Notiz dahin, daß mit jenen Opern der Freischütz und Wildschütz abwechseln, und daß außer den Hugenotten the Gipsys Warning von Benedikt einstudirt wird. Letztere von Hrn. Barberini, welcher, bisher Musikdirector der italienischen Operngesellschaft zu Berlin, wie man sagt vorläufig auf drei Monate in gleicher Eigenschaft hier angestellt worden ist. Ferner soll auch „der Prophet" in Aussicht stehen. — Aus den gegebenen Opern läßt sich ersehen, daß nicht alle Dekorationen verbrannt sind, sondern wahrscheinlich nur die des alten Theaters, indem die jetzt gebrauchten im Concertsaale des neuen Theaters aufbewahrt werden.

F. W. M.

Viele Musiker geben jetzt in **Paris** gratis Concerte, z. B. Alkan, um nur vom Publikum nicht vergessen zu werden.

Die Oper in **Paris** macht jetzt bei der herrschenden Krankheit schlechte Geschäfte. Meierbeer's „Prophet", der sonst immer bei überfülltem Hause aufgeführ wurde, brachte kürzlich nur 500 Frcs. ein.

Tonkünstler-Versammlung künftigen 26sten Juli früh 8 Uhr.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

№ 5.

Einunddreißigster Band.

Den 15. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Stufenfolge der Künste im Fortgange der Weltgeschichte.

Von Fr. Brendel.

Die Entwicklung des Menschengeschlechts zeigt uns das interessante Schauspiel der Befreiung des Geistes aus den Banden des Natürlichen, welche ihn anfangs fesselten; sie zeigt uns die Erhebung des menschlichen Bewußtseins aus seiner frühesten Versunkenheit in das Natürliche zur Existenz in der ihm entsprechenden Gestalt, zur Existenz des Geistes in Geistesgestalt. Wir haben bei dieser Entwicklung die Anschauung, wie der Mensch sich aus den thierischen Zuständen, mit welchen seine Geschichte beginnt, mehr und mehr herausarbeitet und sich als Mensch erfassen lernt, und erblicken in diesem Fortgange ein rastloses Weiterschreiten von dem Unvollkommenen zum Vollkommneren, so daß diejenigen irren, welche meinen, daß die Geschichte, wie die Natur, in einförmigem Kreislauf sich drehe. Die Geschichte ist ein prachtvoller, zum Himmel emporstrebender Bau, dem die weltgeschichtlichen Völker und die großen Individuen als Bausteine dienen, ein Bau, welchen jedes später folgende, bei dem Fortschritt betheiligte Volk höher emporthürmt.

Der Orient ist der Anfangspunkt dieser Entwicklung, der Sonnenaufgang der Geschichte; der Orient eröffnet diese große Gallerie der Völker und Individuen. Hier ist es, wo das Bewußtsein, anfangs noch ganz von dem Natürlichen gefesselt, in den Staaten höherer Gestaltung aus dieser Versunkenheit sich emporzuarbeiten, und einer geistigeren Existenz zuzustreben beginnt. Aegypten wird von der modernen Wissenschaft als dasjenige Land in der frühesten Entwicklung der Geschichte bezeichnet, welches am entschiedensten das Erwachen zu selbstständiger Geistigkeit, das Hinarbeiten zum menschlichen Bewußtsein, das Herausarbeiten aus den thierischen Sympathien zur Erscheinung bringt. Die Sphynx kommt von Aegypten nach Griechenland, und giebt dort das bekannte Räthsel auf, dessen Lösung der Mensch ist; sie stürzt sich in's Meer, als Oedipus dasselbe deutet; das Geheimniß, welches sie bewahrte, ist offenbar, der Höhepunkt ihres Bewußtseins ist Gemeingut geworden, und ihre besondere Existenz ist vernichtet. In Griechenlands schönen Tagen leuchtet zum ersten Male der helle Tag eines rein menschlichen Bewußtseins; hier beginnt die höhere Geschichte des Menschengeschlechts; die Vorstufen sind überwunden, und die geistige Arbeit nimmt ihren Anfang. So sehr aber auch der Geist mit der ganzen jugendlichen Klarheit und Energie sich zu erfassen, so sehr er sich frei auf sich selbst zu stellen vermochte, die tiefste Einkehr in das Innere, die tiefste Selbsterfassung war jener Stufe des Bewußtseins noch nicht gegeben. Oedipus tödtet, ohne daß er es weiß, seinen Vater, und heirathet, mit seiner Geburt unbekannt, gleichfalls ohne Vorwissen, seine Mutter. Noch in der Darstellung des Sophokles, auf der Stufe der höchsten Cultur Griechenlands demnach, erachtet er sich dieser Verbrechen als schuldig; was dieser Mensch Oedipus in sei-

ner sinnlichen Erscheinung begangen hat, dafür glaubt er einstehen zu müssen, ohne daß sein Bewußtsein davon etwas weiß; was nach christlichen Begriffen ihm nicht zugerechnet werden könnte, das lastet auf ihm mit solcher Schwere, daß es seine Existenz vernichtet. Erst das Christenthum hat den Geist in solche Tiefen hinabgeführt, daß er sich rein als solcher erfassen konnte; erst hier ist dieser innerste Mittelpunkt erschlossen; erst im Christenthum erkennt sich derselbe als den Herrn der Welt, als die Macht, welche alles Natürliche bezwingt. „Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten"; und weiter: „Selig sind, die reines Herzens sind". Durch die Reinheit des Herzens, durch die Ausscheidung alles Natürlichen wird diese Erhebung bewirkt; das menschliche Innere ist an die Spitze gestellt, die Fülle des Geistes ist aufgeschlossen. Die Versöhnung mit Gott durch die Reinheit des Herzens, die Lösung aller Widersprüche im Geist, das Princip für die gesammte nachfolgende Geistesentwicklung ist gegeben. Das Christenthum ist der große Wendepunkt der Geschichte; bis zu ihm hin erstreckt sich dieselbe; von ihm aus beginnt sie. In Kampf tretend indeß mit der heidnischen Welt, Wurzel fassend zunächst in Ländern, welche, wie Griechenland, den Geist nur erst in seiner unmittelbaren Einheit mit dem Natürlichen zur Erscheinung zu bringen vermochten, konnte es noch nicht sogleich in seiner ganzen Größe und Reinheit zur Geltung gelangen. Auch es zeigt sich anfangs mit Sinnlichem behaftet, und im weiteren Verlauf der Jahrhunderte des Mittelalters erscheint in Folge davon statt einer überwiegend geistigen Welt die Innerlichkeit des christlichen Princips im Katholicismus wieder nach außen gewendet und verweltlicht. Der nächste weltgeschichtliche Schritt war die durch den Protestantismus gewonnene Vertiefung, und durch ihn sehen wir jetzt die reiche Geisteswelt in Philosophie, Poesie und Kunst hervorgerufen, welche die letzten Jahrhunderte verherrlicht hat. Die tiefste Einkehr des Geistes in sich selbst, im Hinblick auf die gesammte vorausgegangene Entwicklung ist hier erreicht, ein Ziel, worauf die Bewegung der Geschichte von Anbeginn hinarbeitete.

Dem entsprechend gestaltet sich der Fortgang in den Künsten.

Auch die Künste zeigen in ihrer Aufeinanderfolge den Fortschritt vom Aeußeren zum Inneren, von schwerer, Raum erfüllender Materie zu möglichster Geistigkeit des Materials, vom Uebergewicht des Aeußeren zum Hinabsteigen in die Tiefen des Geistes, der dadurch immer mehr in der ihm angemessenen Gestalt erscheint. So wie zwar nur ein Inhalt die Natur in ihrer unendlichen Mannichfaltigkeit durchdringt, so wie die Natur in ihrem tiefsten Grunde nur als der verschieden gestaltete Ausdruck eines Lebensprincips zu fassen ist, so ist es auch nur ein Geist, ein Inhalt, der in den verschiedenen Künsten seine äußere Erscheinung findet. So wie jedoch die verschiedenen Reiche der Natur bald mehr bald weniger vollkommene Offenbarungsstufen des einen Geistes sind, bald mehr bald weniger geeignet erscheinen, das Ganze des Weltinhaltes zur Erscheinung zu bringen, so sind auch die verschiedenen Künste bald mehr bald minder angemessene Ausdrucksweisen für die Unendlichkeit des Geistes. Diese Angemessenheit der künstlerischen Ausdrucksmittel dafür, die größere oder geringere Fähigkeit der einzelnen Künste diese Unendlichkeit zur Erscheinung zu bringen, ihre größere oder geringere Fähigkeit, die Totalität des Geistes darzustellen, bestimmt die Rangordnung derselben. Diejenige Kunst ist die höchste, umfassendste, welche den Geist in entsprechendster Weise zur Erscheinung zu bringen vermag, deren Material ihn in seiner ganzen Fülle aufzunehmen fähig ist, diejenige die niedrigste, die dies am wenigsten erreicht und noch am meisten mit dem Materiellen zu kämpfen hat. Die Poesie ist die höchste, die Baukunst die niedrigste Kunst, denn hier ist der Geist noch in die Materie versenkt, dort erscheint die Materie verflüchtigt, und in den Geist aufgenommen. Skulptur, Malerei und Musik liegen zwischen den genannten beiden Endpunkten und bilden die Vermittlung derselben. Der Baukunst am nächsten steht die Skulptur, an diese schließt sich die Malerei, an diese die Musik, und das Ganze krönt und vollendet die Poesie als die höchste, allumfassende Kunst, die universelle, welche die Eigenthümlichkeit der anderen Künste, so weit es ihr Material gestattet, in sich aufnimmt, die Darstellung der Stimmungen des Herzens mit der Musik gemeinschaftlich hat, und in ihren Schilderungen die plastische Anschaulichkeit der bildenden Kunst zu erreichen bemüht ist.

Baukunst und Skulptur kämpfen noch mit der schweren, Raum erfüllenden Materie Nicht vollständig in sich abgeschlossen, auf ein anderes außer ihm Befindliches hindeutend, für welches es nur die Vorstufe ist, ist das Werk der Baukunst noch nicht sich selbst Zweck. Der Tempel, die Kirche ist nur erst die Wohnung der Gottheit, nicht selbst die Erscheinung des Göttlichen. Als bürgerliche Baukunst aber dient dieselbe noch endlichen Zwecken und hängt mit dem gemeinen Leben zusammen. Umfassender ist das Material der Skulptur, fähiger für die Darstellung der Totalität des Geistes; die Kunst erwacht in ihr zu größerer, individueller Lebendigkeit, das Werk der

Skulptur ist ein in sich abgeschlossenes Ganze, sich selbst Zweck, und das Unorganische, Elementarische der Baukunst ist verschwunden; die menschliche Gestalt ist der nächste Ausdruck des Geistes. Aber es fehlt der bildenden Kunst der belebte Blick, der Blitz des Auges, und somit dasjenige, was auf sinnlichem Gebiet den Geist am angemessensten zur Erscheinung zu bringen vermag. Der Mangel des Blicks ist hier nur darum kein Mangel, weil aller Ausdruck noch in die Gesammtheit des Körpers gelegt, und das Antlitz mit diesem ebenmäßig behandelt, nicht aber einseitig bevorzugt und allein zum Organ des Ausdrucks gemacht ist. — Die Malerei beschränkt sich auf die Fläche, indem sie den Schein der räumlichen Ausdehnung nach allen Seiten an die Stelle der wirklichen vollen Raumerfüllung setzt. Das Materielle ist schon zum Theil verflüchtigt, und der Geist hat Existenz in einer ihm entsprechenderen Sphäre gewonnen. Aber er ist demohngeachtet noch an das Materielle gebunden. So Bedeutendes das Auge zu offenbaren vermag, immer ist es ein rein sinnliches Ausdrucksmittel, und in der Kunst wenigstens unvermögend, die Fülle der Regungen des Herzens zur Darstellung zu bringen. Die Malerei ist zwar im Stande, das innere Leben desselben, die Stimmungen und Leidenschaften, die Situationen der Seele in Gestalten, Physiognomien und Blick auszudrücken, was aber Gemälde vorzugsweise enthalten, sind immer mächtiger und deutlicher hervortretende, den gesammten Charakter des Individuums bestimmende Eigenschaften, nicht die mehr im Inneren verschlossenen, zarteren, leichter vorüberschwebenden Regungen. Es giebt Empfindungen und Zustände, welche sich im Aeußeren des Menschen gar nicht ausprägen, und für diese hat dann die Malerei kein Organ. Diese tiefsten, verborgensten Regungen darzustellen, ist ganz eigentlich die Aufgabe der Tonkunst. Sie hat das Material gefunden, welches die Tiefen der Seele unmittelbar zum Ausdruck bringen kann. Dies ist die Hoheit, die Größe der Musik, dieser Kunst der Seele, worin sie keine andere zu erreichen vermag. Daß sie jedoch, und insbesondere die reine Instrumentalmusik, nicht vermag, ihren Inhalt zur Deutlichkeit der Vorstellung herauszuarbeiten, daß sie den Geist nur erst in Stimmungen der Seele erscheinen läßt, ist als ihre Beschränktheit, als ihr Hauptmangel zu bezeichnen, und sie muß darum den Preis, die höchste Stufe des Kunstgebiets der Poesie überlassen, welche, universeller, die Tiefe der Empfindung und die Klarheit des Gedankens zu einen, den Geist am vollständigsten zu offenbaren vermag. In der Poesie ist das Aeußere, Sinnliche gänzlich verflüchtigt; der Schall des Wortes ist nicht mehr unmittelbarer Ausdruck des Geistes, wie in der Tonkunst der Ton, sondern erscheint herabgesetzt zu einer willkührlichen Bezeichnung für einen darin verborgenen Inhalt.

Es erhellt aus dem Gesagten, wie jede Kunst eine hervorstechende Eigenthümlichkeit besitzt, in der sie alle übrigen übertrifft, wie sie aber auch eben so sehr der nächstfolgenden stets den Preis überlassen muß; diese büßt die Vorzüge der vorangegangenen zum Theil ein, entschädigt aber dafür wieder durch neue, bisher nicht gekannte Eigenschaften. So sehr daher auch die Grenzen der einzelnen Künste in einander verlaufen, und diese Manches gemeinschaftlich besitzen, so scheiden sich doch auch auf diese Weise die gesonderten Kunstgebiete, und es ist darum hier der Ort, wenigstens was Musik und die Nachbarkünste betrifft, im Vorübergehen die Grenzen noch etwas genauer anzudeuten.

Die Malerei hat nicht mehr die Aufgabe der Plastik, ausschließlich die menschliche Gestalt sich zum Vorwurf zu wählen, und den Geist so weit darzustellen, als er in diese einzudringen fähig ist. Sie geht über die Schranken des Körpers hinaus, indem sie ihren Ausdruck hauptsächlich im Gesicht concentrirt, und die übrigen Körpertheile als untergeordnete hinstellt. Im Vergleich mit der Musik aber ist sie auf einen engeren Kreis von Regungen der Seele beschränkt, und es entgeht ihr das flüchtig verschwebende, es entgehen ihr alle die zarteren Regungen des Inneren. Beide indeß begegnen sich in der Darstellung von Stimmungen. Die Musik läßt dieselben unmittelbar erklingen, die Malerei bemächtigt sich äußerer Gegenstände, um dieselben dadurch zur Anschauung zu bringen. Jene geräth auf einen Abweg, wenn sie den Boden ihrer Innerlichkeit verläßt, und, so weit sie es vermag, durch Nachbildung von Aeußerlichkeiten, durch sogenannte Malerei, — also auf einem Umweg — erst die Stimmung in uns hervorrufen will, diese überschreitet ihre Grenzen und nähert sich der Musik, wenn sie, was sie will, wirklich vor Augen zu stellen versäumt, und den Beschauer mehr errathen läßt. Die Malerei irrt, wenn sie sich, statt im Bilde Alles zu concentriren, in Stimmungen verläuft, welche die scharfen Umrisse der Gestalten verschwimmen lassen; die Musik geht fehl, wenn sie die Objectivität der Malerei erreichen, durch getreue Nachbildung von Aeußerlichkeiten das Innere wecken will. Ein Orgelspieler in großartiger Kirche bei abendlicher Beleuchtung gemalt, — es giebt solche Gemälde — kann uns wohl errathen lassen, um was es sich handelt, aber das Gemälde weist über sich hinaus auf etwas, was außerhalb seiner Grenzen liegt, und Nebendinge sind ausschließlich zur Darstellung gekommen. So schweifen manche Gemälde der Düsseldorfer Schule ebenfalls über diese Grenze hinaus, brin-

gen uns Stimmungen zur Anschauung, für welche das Dargestellte nur eine Andeutung ist, und es scheint hier das erste Grundgesetz übersehen, daß das, was die Malerei malt, wirklich auch in ihr Bereich eingehe. Die Musik geht fehl, wenn sie Natureindrücke, Sichtbares und Hörbares äußerlich allein nachbilden wollte, statt dieselben in den Brennpunkt der künstlerischen Empfindung zusammen zu fassen, und nur das auszusprechen, was durch jene Eindrücke innerlich geweckt wurde.

(Schluß folgt.)

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 6.

Einunddreißigster Band.

Den 18. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Stufenfolge der Künste im Fortgange der Weltgeschichte.

(Schluß.)

Wichtiger gestaltet sich das Verhältniß der Musik zur Poesie und das Ineinanderschweifen beider Gebiete; wir bemerken überhaupt weit mehr ein Vorwärtsgreifen der einen Kunst in die nächstfolgende, nicht einen Rückgang derselben, so daß die Malerei in Musik, diese in die Poesie hinüberschweift, seltener aber diese in jene, oder die Musik in die Malerei.

Die Poesie hat mit der Tonkunst, wie diese mit der Malerei, das Reich der Stimmungen gemeinschaftlich; während aber die Musik darauf beschränkt ist, geht jene, die Einheit der Stimmung überschreitend, fort zu größeren Gegensätzen, die sie durch die Einheit des Gedankens zu verbinden vermag, fort zur Deutlichkeit der Vorstellung und zu schärfster Bestimmtheit des Ausdrucks. Die Musik unternimmt, wie uns vielfache Beispiele der neueren Instrumentalmusik lehren, einen vergeblichen Flug, wenn sie die Poesie in dieser Deutlichkeit erreichen, wenn sie den Ausdruck zu solcher Bestimmtheit fortführen will, daß unmittelbar in Worte zu übersetzen ist, was sie meint; sie giebt damit gerade ihre größte Eigenthümlichkeit, das Unsagbare auszusprechen, auf. Eben so wenig vermag sie zu Gegensätzen fortzuschreiten, welche in der Poesie nur noch durch die Einheit des Gedankens ihre Versöhnung finden. Die Musik darf nicht zu solchen losgerissenen Besonderheiten, welche das Band einheitlicher Stimmung nicht umschlingen kann, sich steigern, wenn sie nicht sich selbst untreu werden will. Wurzelnd in der Empfindung, vermag sie nur bis an die Grenzen dieses Reiches vorzuschreiten; will sie mit dem Wort an Bestimmtheit wetteifern, so verläßt sie ihren Boden; bringt sie lauter Besonderheiten, besondere Seelenzustände zur Darstellung, für welche die Einheit nicht mehr in der Grundstimmung, sondern in dem darüber schwebenden, musikalisch nicht dargestellten, abstracten Gedanken liegt, so ist die Harmonie des Kunstwerks zerrissen.

Es bleibt mir noch übrig, die beiden Betrachtungsreihen, welche ich bisher getrennt verfolgte, zusammenzufassen.

Der Entwicklung des allgemeinen Geistes in der Geschichte und der so eben bezeichneten Eigenthümlichkeit der einzelnen Künste entspricht die geschichtliche Aufeinanderfolge derselben, die abwechselnde Erhebung derselben zu Trägerinnen des Zeitbewußtseins. Der Orient, diese noch ganz in das Natürliche versenkte Welt beginnt mit der Baukunst. Die Werke derselben sind in das Abentheuerliche verzerrt, oder sie streben in's Ungeheuere, ohne das Maaß der Schönheit, und die Skulptur, wo sie auftritt, bringt es noch nicht zur reinen menschlichen Gestalt, sondern nur zu einem dämmernden Ahnen, zu Anfängen, die bald, wie in Indien, in das Monströse sich verlieren, bald, wie in Aegypten, mit Thiergestalten verwachsen sind. In classischer Vollendung erscheinen Baukunst und Skulptur zum ersten Male in Griechenland; zum er-

sten Male tritt, entsprechend der Stufe eines rein menschlichen Bewußtseins, welche jetzt erreicht war, die menschliche Gestalt auf in ihrer Reinheit, und das Thierische, was in Aegypten noch ein Wesentliches war, erscheint zum Attribut der Götter herabgesetzt. Nur weil den Griechen innerlich das Bewußtsein der Menschennatur aufgegangen war, vermochten sie entsprechende äußere Gebilde hinzustellen, denn der Mensch vermag nur das in der ihn umgebenden Welt wahrzunehmen, wofür das geistige Verständniß schon erwacht ist, während alles Andere, obschon wahrnehmbar, nicht in sein Bewußtsein fällt. Für das Christenthum genügten diese Künste nicht mehr; das Christenthum forderte ein höheres Material zum Ausdruck für seinen Inhalt. Die Malerei übernahm zunächst die Offenbarung des fortgeschrittenen Geistes. Geistiger als die Skulptur und zugleich noch sinnlich genug, um einerseits dem noch mit Sinnlichem behafteten, noch nicht in seiner Reinheit erscheinenden Christenthum, andrerseits der noch heidnisch plastische Elemente in sich tragenden Individualität der Italiener und Griechen Genüge zu leisten, gelangte in ihr der christliche Geist zunächst zum gegenständlichen Bewußtsein seiner selbst. Auch die Baukunst, dem neuen Princip gemäß umgestaltet, feierte eine erneute Blüthe, aber jetzt vergeistigt, so daß das Materielle möglichst verflüchtigt erscheint. Endlich erblicken wir, hervorgerufen durch die gottesdienstlichen Versammlungen der Christen die ersten Anfänge unserer Musik. Die Kunst, welche dem höher entwickelten Bewußtsein später als höchstes Organ des Ausdrucks dienen sollte, mußte hier sogleich, bei den ersten Anfängen veränderter Weltanschauung ihre erste Entstehung finden.

Die Reformation führte das in der Welt und den leeren Aeußerlichkeiten untergegangene Christenthum zunächst zu seiner ursprünglichen Reinheit zurück; der große Schritt aus der Aeußerlichkeit des Katholicismus in die innere Welt des Geistes wurde durch sie vollbracht. Das religiöse Bewußtsein wurde überhaupt ein vertiefteres. Die Päbste unter Julius II. und Leo X. in Sinnlichkeit, weltliche Pracht und Luxus versunken, ergriffen in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts energische Maaßregeln, um die Kirche gegen die immer mächtiger andringenden Bewegungen des Protestantismus zu schützen. Eine Regeneration des Katholicismus erfolgte. Diese großen Bewegungen waren die weltgeschichtliche Geburtsstunde der Tonkunst als höherer Kunst, ihnen verdankt sie ihren Eintritt in das Leben, und ihre Befreiung von den scholastischen Spitzfindigkeiten der Schule.

So gewahren wir die Stufenfolge der Künste, wie sie ihrem inneren Wesen nach sich darstellt, zugleich verwirklicht in der zeitlichen Erscheinung. Die Poesie aber hat auch hier eine eigenthümliche Stellung. Umfassender als alle übrigen Künste, und nicht an ein beschränktes Material gebunden, für dessen Handhabung eine besondere Begabung, eine besondere Organisation nothwendig ist, im Gegentheil sich des allen Menschen eigenen Ausdrucksmittels bedienend, begleitet sie, die älteste zugleich und die neueste Kunst, alle Culturzustände, nicht stehend oder fallend mit einer besonderen Epoche, deren Wesen gerade dem ihrigen besonders entsprechend wäre, wie wir das bei den anderen Künsten erblicken.

F. B.

Aus Königsberg.

Für sein erstes größeres Auftreten in diesen geschätzten Blättern hat Königsberg vom letzten Winter her ein treffliches Zeugniß vom Kunstsinn seiner Bewohner, der wirklich künstlerische Bestrebungen nicht scheitern läßt, aufzuweisen. Seit vielen Jahren hatte das hiesige Theaterorchester im Laufe jedes Winters eine Anzahl von Concerten für Orchestermusik veranstaltet; zuerst zum Besten seiner Wittwen und Waisen, später zum Besten der Mitwirkenden selbst. Schon im letztvergangenen Winter wurde das alte Unternehmen nur mit großer Mühe fortgesetzt, da für die Herren dieses Beste eben sehr gering ausfiel, und in diesem Winter endlich erfolgte nur noch als letzte Kraftanstrengung eine nicht realisirte Ankündigung der Concerte.

Ein junger, strebsamer hiesiger Musiker, Hr. Friedr. Marpurg, ein Schüler des Leipz. Conservatoriums, jetzt einer der geschätztesten hiesigen Musiklehrer, faßte in Folge dessen zuerst den Plan, aus einheimischen Kräften ein neues Orchester zum Zwecke der Ausführung classischer Orchesterwerke zusammen zu bringen, und dieses Unternehmen wurde von einem über alles Erwarten günstigen Erfolge, sowohl in Betreff der Ausführung, als in Betreff des zahlreichen Besuches gekrönt. Durch die eben so freundliche als bereitwillige Theilnahme der vorzüglichsten hiesigen Dilettanten und die besten Kräfte zweier hiesigen Musikchöre wurde ein Orchester von fast vierzig Instrumenten, mit sieben ersten und eben so viel zweiten Geigen zusammengesetzt, dessen Leitung Marpurg, nicht ohne bedeutende Opfer zu bringen, übernahm, während zur umsichtigeren Leitung des ganzen Unternehmens ein Comitée aus thätigen und einsichtigen Musikfreunden zusammentrat, welches im Laufe der drei ersten Monate d. J. sechs Concerte veranstaltete, deren Hauptbestandtheil durch ihre Benennung „Symphonieconcerte" angegeben war. Wir hörten in denselben nach einander die Symphonien Mozart's Es-

Dur, Beethoven's A=Dur, Gade's C=Moll, Haydn's G=Dur (Op. 80), Beethoven's B=Dur und C=Moll, und die Ouvertüren Cherubini's zu Lodoiska und Medea, Gluck's zu Iphigenie, Mozart's zu Idomeneo und Zauberflöte, Beethoven's zu Coriolan, Mehul's zu Timoleon, Weber's zu Preciosa, Mendelssohn's zum Sommernachtstraum und Meeresstille (zwei Mal). — Durch fleißige und gewissenhafte Proben besiegte Marpurg bald die große Schwierigkeit, welche das erste Zusammenwirken unter sich fremder Elemente bieten muß, und die Aufführungen boten so Befriedigendes, zum Theil recht Löbliches, daß den Leistungen nur einstimmige Anerkennung werden konnte. Allerdings kann sich dies Lob nicht auf die Werke beziehen, deren Wahl wir schon von vornherein nicht billigen konnten, da sie zu ihrer Ausführung nicht nur ein schon lange geübtes Orchester fordern, sondern auch an jeden Einzelnen den Anspruch der Virtuosität machen. Wir denken hier besonders an die beiden Mendelssohn'schen Ouvertüren. Diese Meisterwerke fordern Meisterspieler, deren jeder ein völliges Verständniß der hohen darin enthaltenen Poesie mit mitbringt, denn ein Uneingeweihter schon stört die Elfen in ihrem nächtlichen Treiben, verscheucht die neckischen Kobolde und hindert den Blick in die unendliche grüne Meerestiefe, indem er mit frecher Hand das klare Wasser trübt. Doch wie gesagt, der ausgesprochene Tadel gilt mehr der Wahl der Stücke, als den Ausübenden, denn die Ausführung konnte nie befriedigen, wenn sie auch einem billig angelegten Maaßstabe durchaus entsprach. — Das beste Lob gebührt dagegen der Ausführung von Beethoven's B=Dur Symphonie. Das herrliche Werk wurde mit so edler Auffassung, mit solcher Präcision, solcher Gleichheit des Strichs in den Violinen executirt, daß ihm vor allen ausgeführten Stücken der Preis zuzuerkennen ist. Am würdigsten reihten sich ihr die beiden Symphonien in C=Moll von Beethoven und Gade an, wenn auch allerdings manche Stellen derselben, die selbst für trefflichere Orchester schwer zu vermeidende Klippen sind, zu wünschen übrig ließen. Namentlich denken wir hier an den Anfang des Trio's in Beethoven's Symphonie durch die Bässe; das klang gar kümmerlich! Am schwächsten war die Ausführung der Haydn'schen Symphonie, ein neuer Beweis für die Irrthümlichkeit der so häufigen Ansicht, daß Haydn's Symphonien wegen ihrer leichten Ausführbarkeit am passendsten für minder geübte Orchester wären. Bei anderen, mehr auf massenhafte Instrumentaleffecte berechneten Symphonien kann sich der ängstliche Dirigent getrost hinter dem Wall seiner treuen Blechinstrumente verschanzen, und überzeugt sein, daß die Zuhörer vor Freude über einen großen Schlag die nächsten zwanzig schlecht gespielten Tacte überhören: bei einer Haydn'schen Symphonie fehlt dieser schützende Wall, und jeder, namentlich in den vorderen Reihen der Violinen Kämpfende, ist dem beobachtenden Auge sichtbar, das er nur durch die zierlichste Behendigkeit und Gelenkigkeit befriedigen kann.

Für den ersten Theil des Abends wurden in den Rahmen der beiden Ouvertüren Gesangs= und Instrumentalsolopiècen eingefaßt, die aber fast ohne Ausnahme dürftig ausfielen, weil das Institut ganz außer Verbindung mit der Oper stand, also nur auf Dilettanten in Gesang und Spiel angewiesen war, und gerade die besten Orchestermitglieder aus Befangenheit nicht zum Solospiel zu bewegen waren. Unter diesen Nummern sind daher nur Spohr's herrliches Doppelquartett in D=Moll, Mendelssohn's Sonate für Clavier und Cello (von Marpurg und einem ausgezeichneten Dilettanten trefflich gespielt) und einige gut geübte Männer= und gemischte Chöre von Mendelssohn und Rob. Schumann hervorzuheben.

Hiermit wäre mein Bericht über das hauptsächlichste Concertereigniß Königsbergs im vergangenen Winter beendigt; später haben nur noch zwei größere Concertaufführungen durch die hiesige musikalische Akademie stattgefunden: am Charfreitage der Tod Jesu (seit etwa 60 Charfreitagen hier ein nothwendiges Uebel), und Mitte Juni die Schöpfung, ersterer durch Musikdir. Sobolewski, letztere durch Musikdir. Pabst, die beiden Dirigenten der Akademie, geleitet. Haydn's Werk hörten wir hierbei zum ersten Male in der Kirche. Die Wirkung der, wie immer vorzüglich ausgeführten Chöre war in dem akustisch sehr günstig gebauten Dome wahrhaft großartig; die Soli wurden, da die hiesige Oper gerade in die Provinz gegangen ist, sämmtlich von Dilettanten gesungen, deren wir in Königsberg leider keinen einzigen Genügenden besitzen, wobei denn auf Stimme, Stimmbildung und Auffassung so ziemlich die gleiche Schuld fällt. Außerdem machten sich in Betreff des kräftigen und präcisen Zusammenwirkens mehrere Mängel bemerkbar, die um so unangenehmer auffielen, da wir bei den akademischen Aufführungen durch das allseitig anerkannte bedeutende Directionstalent Sobolewsky's verwöhnt sind.

Königsberg, im Juni 1849. A ch.

Kleine Zeitung.

Magdeburg. Tonkünstler-Verein. Den, in seinen Statuten an die Spitze gestellten Zweck: durch Vortrag von

Musikwerken auf Bildung des guten Geschmackes hinzuwirken, suchte der hiesige Tonkünstler-Verein in dem jetzt verflossenen ersten Quartale seines Bestehens dadurch zu erreichen, daß die verschiedenen Kunststufen, auf welchen die zum großen Theil aus Dilettanten bestehenden Mitglieder sich befinden, in der Wahl des Vorzutragenden möglichst gleichmäßig gefördert würden. — Den Sinn für leidenschaftlosere, reinere Tonverbindungen, den natürlichen Urquell für jegliche weitere mit den Neigungen der Zeit sich verbindende Fortentwicklung, bei Allen anzuregen, benutzten wir mit Dank die freundliche Bereitwilligkeit einer Abtheilung des hiesigen Domchor's, welche unter Leitung unseres Mitgliedes, des Musikdir. Wachsmann, eine Motette von Palestrina mit dem deutschen Texte: „Wie der Hirsch schreit" sangen, und zwar mit solchem Erfolge, daß die Wiederholung desselben noch in derselben Versammlung dem geäußerten Wunsche eines großen Theiles der Mitglieder genügen mußte. — Die Entwicklung des Charakteristischen in späterer Tonkunst wurde repräsentirt durch den Vortrag der Clavier-Suite in D-Moll von Händel, eines Duettes aus der Serenade desselben Componisten: Acis und Galathea, und durch Präludium und Fuge in A-Moll von S. Bach; letztere, so wie die Suite, vom Musikdir. Ehrlich gespielt, das Duett von Frl. Wachsmann und Refer. Sachse gesungen. — Die unserem clavierspielenden Dilettantismus leider oft so fremd bleibenden Ensemble-Werke für Streich-Instrumente hatten ihre Vertreter in drei Beethoven'schen Werken, und zwar dem selten gehörten und hier in Wiederholung gebotenen C-Moll Trio Op. 9, dem großen C-Moll Quartett aus Op. 59, und dem ungerechter Weise etwas vernachlässigten C-Dur Quintett Op. 1. In dem Trio und im Quartett spielte Refer. Kretschmann die erste Geige, Hr. Meyer jun. das Cello, im Quintett eben so Concertmstr. Beck und Musikdir. B. Schneider; die zweite Geige im Quartett Musikdir. Mühling, im Quintett Hr. Weißenborn; die Bratsche in allen dreien der Unterzeichnete; die zweite Bratsche im Quintett Refer. Kretschmann. — Der Liedergattung wurde durch Rob. Schumann's „Du meine Seele" (Frl. Wachsmann), „Ich grolle nicht" und der Hidalgo (Refer. Sachse) gedient. — Auf Frz. Schubert's Claviermusik wurde durch sein B-Dur Trio Op. 99 hingewiesen (Besetzung: Rebling, Beck, Meyer), und von den weniger gespielten Beethoven'schen Sonaten erfreute uns Hr. Otto Lehmann mit der „Les Adieux".

Diejenige Seite der Tendenz unseres Vereins, daß außer der Geschmacksbildung für Tonwerke auch die Belehrung seiner Mitglieder im Auge zu behalten sei, suchten wir dadurch zu gewinnen, daß diesen Tonbestrebungen Ergänzungen durch Worte zur Seite gingen. — Den Sinn und das Wesen des Genie's überhaupt zu erkennen, diente die Vorlesung des Aufsatzes: die Genien, aus L. Schefer's Vigilien. — Ueber Musik überhaupt sprach der Aufsatz von Dr. Klitzsch: Beziehungen zwischen Kunst und Politik. Die Kirchenmusik insbesondere wurde berührt durch den Abschnitt aus Thibaut's Reinheit der Tonkunst: Die Kirchenmusik außer dem Chorale. Als Einleitung zu Palestrina's Motette wurde seine Biographie aus Schilling's Universal-Lexikon mitgetheilt; und während für die Tonmuse Beethoven's die seinen Namen führende Novelle von Lyser, und „des Meisters Testament" gelesen wurden, diente Lyser's Novelle „Vater Doles" der Mozart'schen Musik.

Als Novitätenförderung brachte Frl. Siebert, Refer. Sachse, die M.DD. Ehrlich und Mühling, nebst Dr. Kretschmann zwei von den fünfstimmigen Liedern Ferd. Hiller's zu Gehör mit vielem Antheil, und unserem neuen Mitgliede, Golde jun., gelang es, sich die lebhafteste Anerkennung seines Clavierspiels durch den Vortrag von Beethoven's C-Dur Sonate Op. 53 zu erwerben; eben so zeigte sich der junge Otto Lehmann, außer durch oben erwähnte Sonate: Les Adieux, noch mit Beethoven's großem D-Dur Trio Op. 70 als ein wackerer Schüler unseres Rebling (Violine und Cello: Gebr. Meyer). Bei Beethoven's A-Dur Sonate, Op. 69, betheiligten sich Hr. Herm. Richter und der junge Cello-Virtuos Ahrend.

Außerdem wurden an bekannten guten Tonwerken Mozart's D-Dur Symphonie (ohne Menuett) zu vier Händen von Musikdir. Mühling und Unterzeichnetem vorgetragen, und Refer. Sachse sang Frz. Schubert's Liebesbotschaft. — Außer den HH. Ahrend und Weißenborn, nebst jener oben erwähnten Abtheilung des hiesigen Domchors, waren alle musikalisch Ausübende Mitglieder des Vereins.

E. Wendt, Schriftführer.

Vermischtes.

Hr. Heinrich Dorn aus Cöln ist an die Stelle des verstorbenen Kapellmeister Otto Nicolai in Berlin getreten.

Notizen. Hierbei Titel und Register des 30sten Bandes der Zeitschrift.

Die diesjährige **Tonkünstler-Versammlung** findet künftigen 26ten Juli früh von 8 Uhr an im Sommerlocal des Leipziger Tonkünstler-Vereins, Gerhards Garten im Gartensalon des Hrn. Nagel Statt. Abends zuvor wird der Leipz. Tonkünstler-Verein ebendaselbst versammelt sein, um die bis dahin Ankommenden zu empfangen. —

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 7. Den 22. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Wahl der Tactarten.

Praktische Abhandlung von Theodor Uhlig.*)

Ohnzweifelhaft ist der Tact, obgleich seinem inneren Wesen nach von tiefeingreifendem Einflusse auf die Wirkung, daher von größter Wichtigkeit für die Tonkunst, in Bezug auf seine äußere Darstellung jedoch ein rein theoretisches, daher durchaus untergeordnetes Moment derselben, ein bloßes Mittel zum Zwecke, und deshalb diese seine äußere Darstellung selbst nur in zweiter Reihe wesentlich.

In seinem inneren Wesen beruht bekanntlich der Tact, das Vorwalten einer Hauptbewegung der Töne in der Zeit während der Entwickelung eines musikalischen Gedankens, während der Dauer einer Situation auf Naturgesetzen, welche der Componist mit mehr oder weniger Bewußtsein befolgt, die jeder Mensch in sich trägt, welche der Hauptsache nach im Folgenden jedoch unberücksichtigt bleiben werden.

In seiner äußeren Darstellung dagegen, in der Vorzeichnung einer Tactart, in der Beziehung der verschiedenen Gedanken eines Tonstücks auf diese Tactart erscheint der Tact als ein bloßes Verständigungsmittel, nicht etwa zwischen dem, der eine künstlerische Einwirkung beabsichtigt, und dem, auf welchen diese Einwirkung berechnet ist, d. h. zwischen Componist und Zuhörer, sondern nur zwischen Ersterem und dem, welcher jene Einwirkung auf Letzteren vermittelt, d. h. zwischen Componist und Ausführenden.

In einem Werke der Dichtkunst, welches wie z. B. das Drama noch einer Vermittelung zwischen Geber und Empfänger, zwischen Schöpfer und Genießendem durch die Darstellung, zunächst Recitation bedarf und nicht, wie etwa der Roman, vorzugsweise auf die Selbstvermittelung des Genießenden durch stilles Lesen berechnet ist — in einem solchen Werke der Dichtkunst, dem allein ein Werk der Tonkunst, das im Allgemeinen ja stets eine Vermittelung durch Ausführende verlangt, zu vergleichen ist, stehen gegenüber den eigentlichen Gedanken jene Aeußerlichkeiten, wie z. B. Interpunktion, Orthographie und alles bei der Niederschrift zu Berücksichtigende auf derselben verhältnißmäßig niederen Stufe, wie in der Musik die Wahl der Tactart, die musikalische Orthographie u. dergl. gegenüber dem wirklichen Inhalte. So wie nun der Dichter die Regeln der Interpunktion, der Orthographie beim Niederschreiben mit Strenge beobachtet, damit sein Vermittler mit dem Publikum, der Schauspieler in den Stand gesetzt werde, die Gedanken des Dichtwerkes richtig aufzufassen und wiederzugeben, so wird nun auch in Bezug auf die Tonkunst die größte Genauigkeit in der Anwendung aller äußeren Mittel seiten des Componisten wesentlich dazu dienen, dem Ausführenden die Auffassung der Ideen des Tonwerkes zu erleichtern, und dadurch die getreueste Wieder-

---

*) Wir wollen nicht unterlassen, auf obigen Artikel mit der Bemerkung aufmerksam zu machen, daß man sich durch die mehr elementaren Bestimmungen des Anfanges nicht von der Lectüre der weiteren interessanten Erörterungen abhalten lassen möge. D. Red.

gabe des vom Componisten Gedachten Seiten des Ausführenden möglich zu machen. Hieran ist wohl einem jeden Componisten von ganzem Herzen gelegen, und daher geschieht es nur in seinem eigenem Interesse, wenn er kein Mittel versäumt, welches das richtige Verständniß und die genaueste Ausführung seiner Gedanken zu befördern im Stande ist. Und unter diesen Mitteln zur Verständigung mit dem Spieler ist die richtige Wahl der Tactart für die Niederschrift eines musikalischen Gedankens oder Tonsatzes der sorgfältigsten Berücksichtigung zu empfehlen.

In welcher Unklarheit über das Wesen der verschiedenen Tactarten sich jedoch viele Componisten noch befinden, das ersieht der denkende Beurtheiler aus der Anwendung derselben in zahlreichen Compositionen, und deshalb dürfte es nicht überflüssig sein, den Componisten wieder einmal die höchst einfachen Grundsätze, nach welchen man sich bei der Wahl der Tactarten zu richten hat, in's Gedächtniß zurückzurufen. Nicht minder aber dürfte auch dem blos ausführenden Musiker eine klare Uebersicht über diesen Gegenstand erwünscht sein, um nächst derselben zu einem richtigen technischen Verständniß mancher in dieser Beziehung vernachlässigten Tonsätze namhafter Componisten zu gelangen.

Im Folgenden wird nun zunächst ein Ueberblick über sämmtliche Tactarten zu gewähren, und sodann praktische Fingerzeige über die Grundsätze, welche bei der Wahl der Tactarten zu beobachten sein dürften, belegt mit Beispielen aus vorhandenen Compositionen, zu ertheilen versucht werden.

Alle Bewegung der Töne in der Zeit — aller Rhythmus (Eintheilung nach Tactzahl), alles Metrum (Eintheilnng nach Tactnoten), aller Tact (äußere Darstellung dieser Eintheilungen) findet ihren Eintheilungsgrund in den einfachsten Verhältnissen des Geraden und Ungeraden, in den beiden Hauptzahlen 2 und 3. Hiernach theilen sich die Tactarten zunächst in die Hauptgattungen des geraden und des ungeraden Tactes.
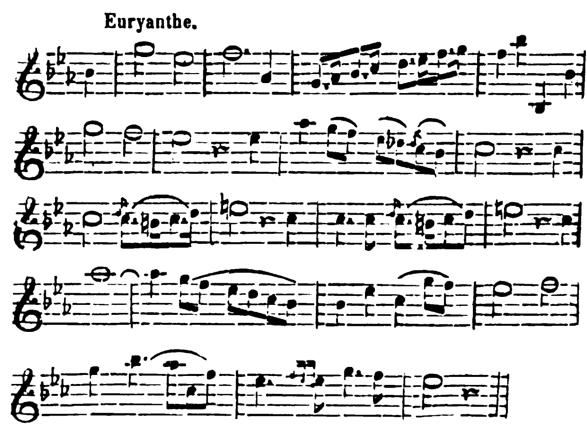
Unter die geraden Tactarten gehören demnach zunächst die mit der Zahl 2 als Nenner, nämlich: $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{2}{16}$ u. s. w., unter die ungeraden die mit der Zahl 3 als Nenner, nämlich: $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ u. s. w.

Die genannten geraden Tactarten heißen einfache im Gegensatze zu denen, als deren Nenner die Zahl 4, die Multiplication der 2 mit sich selbst, auftritt und die deshalb zusammengesetzte genannt werden, nämlich: $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{16}$ u. s. w.

Der Unterschied zwischen den einfachen und zusammengesetzten (geraden) Tactarten ist keineswegs unwesentlich, Vielen aber noch nicht hinreichend klar.

Vorerst erlaube ich mir, allen notenschreibenden Kunstgenossen bis zum Copisten herab die gänzliche Beseitigung der Zeichen ¢ und C, und an die Stelle dieser Schreibweise die mit Zahlen $\frac{2}{2}$ und $\frac{4}{4}$, wie sie bei allen übrigen Tactarten üblich ist, und zwar im Interesse der größeren Klarheit, zur Vermeidung jedes möglichen Mißverständnisses vorzuschlagen.

Ob nun aber, um vorläufig hierbei stehen zu bleiben, vorkommenden Falles eine zusammengesetzte oder eine einfache Tactart gleichen Gehaltes, ob der $\frac{4}{4}$ oder der $\frac{2}{2}$, der $\frac{4}{8}$ oder der $\frac{2}{4}$ Tact anzuwenden ist: darüber muß die Art der Rhythmen entscheiden und ist hierbei das Tempo, im ersten Falle gewöhnlich mäßiger als im zweiten, zwar nicht ganz ohne Berücksichtigung zu lassen, doch aber nicht allein maaßgebend. Es wird demnach da, wo die Rhythmen auf 2 Hauptschlägen beruhen, eine einfache, da, wo sie auf 4 beruhen, eine zusammengesetzte Tactart zu wählen sein, und geht hieraus deutlich hervor, wie der zusammengesetzte Tact in nichts Anderem, als in einer Zusammenziehung zweier einfacher Tacte besteht. In Bezug auf den Einfluß jedoch, welchen die Rhythmen selbst auf eine Entscheidung für einfache oder zusammengesetzte Tactart ausüben, sind hierbei nach Befinden alle Elemente — die Gestaltung der Melodie in ihren Hauptnoten, der Gang der Harmonie in ihren Hauptfolgen, die Art und Weise, wie metrische Figuren gebildet sind und fortgesetzt werden — in's Auge zu fassen. So lassen die folgenden Rhythmen:

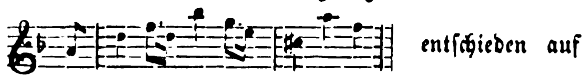


ihren melodischen Hauptnoten, wie der Bewegung nach, welche die sie unterstützende harmonische Begleitung erhält, die Tactart $\frac{2}{2}$ nicht verkennen; während die nachstehenden
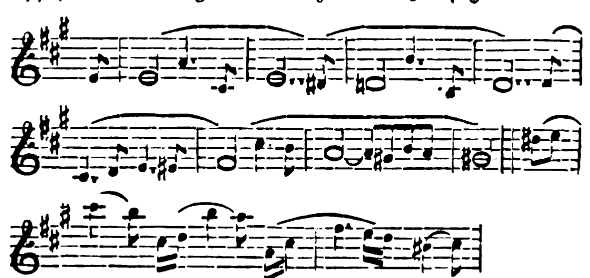
Ouverture zu Oberon.

und die ihnen folgenden Figuren, so wie die Art, auf welche sie von der metrisch zerlegten Harmonie getragen werden: entschieden auf die Tactart $\frac{4}{4}$ hinweisen.

Nun kommt es aber freilich, und zwar gar nicht selten vor, daß eine strenge Untersuchung aller Rhythmen eines Tonsatzes einige derselben als die einfache, andere dagegen als die zusammengesetzte Tactart beanspruchend herausstellt. Wenn z. B. der oben angeführte erste Hauptrhythmus des Allegrosatzes in der Ouvertüre zu Oberon, so wie der folgende Hauptgedanke aus dem Durchführungssatze



entschieden auf den $\frac{4}{4}$ Tact hinzeigen, so entsprechen die beiden Hauptrhythmen des sogenannten zweiten Hauptgedankens:



allerdings mehr dem $\frac{2}{2}$ Tacte. Scheut in solchen Fällen der Componist den Schein der Kleinlichkeit nicht, so mag er in ein und demselben Tonsatze immerhin die einfache und zusammengesetzte Tactart gleichen Gehaltes wechseln lassen; er wird dadurch dem Spieler keineswegs Verlegenheiten bereiten. Will er solchen Wechsel jedoch vermeiden, so mögen die wichtigsten, die am häufigsten wiederkehrenden, also in der Regel die Rhythmen des Anfangs über die Wahl der Tactart entscheiden, wie man dies in den Werken der meisten denkenden Componisten beobachtet findet. Hierbei mit übertriebener Pedanterie verfahren, dürfte allerdings zuweilen lächerlich erscheinen.

Wie jedoch der Unterschied zwischen dem einfachen und dem zusammengesetzten Tacte von fast allen Componisten nur oberflächlich, höchstens einseitig consequent, nämlich blos in Bezug auf den ganzen Tact ($\frac{2}{2}$ und $\frac{4}{4}$) beobachtet wird, beweist der Umstand, daß man in Bezug auf den halben Tact fast immer nur $\frac{2}{4}$, sehr selten $\frac{4}{8}$ Tact vorgezeichnet findet; und doch steht natürlich der $\frac{4}{8}$ Tact in ganz demselben Verhältnisse zum $\frac{2}{4}$ Tacte, wie der $\frac{4}{4}$ Tact zum $\frac{2}{2}$ Tacte. Trotzdem schreiben die meisten Componisten in Tonsätzen, deren Hauptbewegung unleugbar auf 4 Achteln beruht, wie z. B. der zweite Satz der F-Dur Symphonie von Beethoven, selbst solche Componisten, welche in Bezug auf den ganzen Tact im entsprechenden Falle den $\frac{4}{4}$ Tact vom $\frac{2}{2}$ Tacte wohl unterscheiden, aus leidiger Gewohnheit, aus Nachlässigkeit oder Mangel an Nachdenken $\frac{2}{4}$ statt $\frac{4}{8}$.

Wenn es nun in der That sehr wesentlich ist, die Vorzeichnung der Tactart rücksichtlich des Unterschiedes zwischen einfach und zusammengesetzt nach Gestaltung, Betonung und metrischer Unterlage der Hauptrhythmen einzurichten, die Eigenthümlichkeiten des $\frac{4}{4}$ und $\frac{2}{2}$, des $\frac{4}{8}$ und $\frac{2}{4}$ Tactes nicht außer Acht zu lassen, so dürfte es doch weniger nothwendig erscheinen, im Flusse eines Tonsatzes aus einem Gusse jeden Wechsel jener rhythmischen Besonderheiten durch veränderte Tactvorzeichnung anzugeben, obwohl auch dies, wie schon erwähnt worden ist, nicht den geringsten Nachtheil haben würde.

Nächst dieser ausführlichen Erörterung über das Wesen der einfachen Tactarten im Gegensatze zu den zusammengesetzten, mag nur noch die Andeutung hier Platz finden, daß eine so zu sagen forcirte Weiterausdehnung des zusammengesetzten Tactes, eine fernere Multiplication der Zahl 2 mit sich selbst, ein $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{8}$ oder $\frac{8}{16}$ Tact nicht eben in das Reich der Unmöglichkeiten gehören dürften; so wie der Hinweis, daß in Bezug auf den ungeraden Tact nach dem jetzigen, hier noch beibehaltenen Systeme, von einfachen und zusammengesetzten Tactarten zwar die Rede nicht sein kann, hierüber jedoch in der Folge noch Einiges zu sagen sein wird.

Es ist nunmehr in der Aufzählung der Tactarten fortzufahren. Die noch übrigen gehen aus den beiden schon genannten Hauptarten auf folgende Weise hervor.

Während sowohl im geraden, als im ungeraden Tacte die weitere Zerlegung der Haupttactnoten oder Hauptmomente durch die Zahl 2 geschieht, z. B.

$^2/_2$ … $^4/_4$ … $^3/_4$ … u. s. w.

so ergiebt die nächste Zerlegung der Hauptmomente dieser Tactarten in 3 gleiche Theile, die Anwendung der Triolen diejenigen Tactarten, welche zu Nennern die Zahlen 6, 12 und 9 haben, nämlich:

2/2 4/4 3/4

Es entstehen durch solches Verfahren aus den einfachen geraden $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ die Tactarten $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$, aus den zusammengesetzten geraden $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ die Tactarten $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$, und aus den ungeraden $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ die Tactarten $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$, während aus den doppelt zusammengesetzten geraden Tactarten mit der Zahl 8 hier Tactarten mit der Zahl 24 hervorgehen würden. Die Tactarten mit 6 und 12, beziehendlich 24, nennt man gemischte (einfache gemischte, zusammengesetzte gemischte,) weil zu ihrer Entstehung die beiden Hauptzahlen 2 und 3 gemeinschaftlich mitwirkten; die Tactarten mit 9 heißen in Ermangelung eines angemesseneren Ausdrucks dreifüßige (tripodische), weil zu ihrer Ableitung aus dem ungeraden, ursprünglich schon 3theiligen Tacte die Zerlegung durch die Zahl 3 um noch einen Grad weiter fortgesetzt werden mußte.

Die Hauptmomente aller dieser Tactarten finden ihre weitere Zerlegung jedoch ebenfalls nur durch die Zahl 2, nämlich:

6/4 12/8 9/8

u. s. w.

und eine consequente Fortsetzung der Zerlegung durch 3 kommt in der Musik bis dato nicht vor, würde übrigens zu Tactarten mit den Zahlen 18, 36 und 27 führen.

Es zeigt sich auch hierin — beiläufig sei dies erwähnt, — so wie in der vorzugsweisen Anwendung der 2- und 4tactigen Rhythmen (im Gegensatze zu den 3tactigen) die größere Wichtigkeit, welche in der Tonkunst die geraden Verhältnisse vor den ungeraden behaupten und welche als auf Naturgesetze begründet anzusehen ist. Ich erinnere beispielsweise hier nur an den Gang des Menschen und der übrigen mit Beinen begabten Geschöpfe.

Gänzlich unerwähnt dürfen nach den bisher genannten Haupt- und Nebentactarten die sogenannten gemengten Tactarten mit 5 und 7, und möglicherweise allen nur denkbaren monströsen ungeraden Zahlen nicht bleiben, wenn sie auch für bloße Sonderbarkeiten gelten müssen und ihre Benutzung mehr als Laune der Componisten anzusehen ist. Diese gemengten Tactarten entstehen aus den Haupttactarten durch verschiedenartige Zerlegung gleicher Hauptmomente, z. B.

2/2 4/4 oder 3/4

5/4 7/8 7/8

u. s. w.

Eine wirklich künstlerische Anwendung hat, wie wohl männiglich bekannt, der $\frac{5}{4}$ Tact Seiten Boieldieu's in der Oper „die weiße Dame" erfahren.

Trotzdem, daß unter dem Festhalten eines bestimmten Systemes in der bisherigen Aufzählung der Tactarten die rein theoretische Uebersicht eine sehr bedeutende Anzahl derselben ergeben hat, und damit überdies das Reich der Möglichkeiten in dieser Beziehung noch keineswegs für erschöpft angesehen werden darf — man denke nur an die liebenswürdigen Tactärtchen $\frac{2}{32}$ $\frac{3}{64}$ $\frac{18}{16}$ $\frac{27}{32}$ u. dergl. — so ist doch die Anzahl derjenigen Tactarten, welche in der Praxis für gewöhnlich zur Anwendung kommen, nicht eben zu groß und hinlänglich bekannt, daß die zumeist benutzten sich auf die nachfolgenden beschränken: $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$. Etwas seltener schon sind die Tactarten: $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{4}$; sehr selten die übrigen denkbaren, manche derselben noch niemals angewendet, und bei der immer weiter fortschreitenden und immer allgemeiner werdenden Aufklärung ist auch nur geringe Aussicht für ihre endliche Anwendung vorhanden.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Cassel.

Herr Redacteur!

Noch schulde ich Ihnen den Abschluß unserer musikalischen Wintersaison. Das erste Abonnementconcert habe ich bereits in Nr. 6 Ihrer Zeitschrift, und die schätzbaren Leistungen des Hrn. Mortier de Fontaine, so wie das Engagement der Künstlerin Fräul. Liebhart aus Wien in Nr. 25 besprochen, lassen Sie mich nun nach denselben Grundsätzen, welche mich bisher geleitet haben, fortfahren. Das zweite Abonnementconcert am 25sten Dec. vor. J. lieferte der gegenwärtigen Generation einen neuen großartigen Genuß, nämlich eine Aufführung der alten unsterblichen Schöpfung von Haydn. Man hatte Alles gethan, um dem alten Meisterwerke die schuldige Ehre zu erweisen, die Chöre waren sorgfältig einstudirt und das Orchester verrieth eine geschmackvolle Berücksichtigung der vielen Tonmalereien; allein die Solopartien verfehlten ihre Wirkung. Der sonst so treffliche Bassist

Hr. Föppel war heiser und seiner Stimme fehlte jeder Fluß; der erste Tenor Hr. Schloß sang dem Anschein nach mit Unlust, und Frl. Molendo konnte bei ihrem besten, redlichsten Willen mit ihrer schätzbaren, jedoch von Natur ungelenken Stimme, die reiche Coloraturpartie der Soprane dieses Oratoriums nicht ausfüllen. Sie sang mit großer Anstrengung und Behutsamkeit, ein fleißiges Studium war unverkennbar, allein sie konnte die Stufe der Grazie nicht erreichen; man fühlte sich verpflichtet und dankbar für ihre Bemühung, aber es war unmöglich, sich zu ergötzen, oder gar, sie zu bewundern. Frl. M. hat eine angenehme, einfache und weiche Stimme, welche stets Erfreuliches und selbst Ausgezeichnetes leisten wird, wenn sie in ihrer Sphäre bleibt, allein für Coloratur ist dieselbe durchaus unbrauchbar, und Nichts ist trauriger als ein gedrückter, schwerfälliger, forcirter Coloraturgesang. Leichtigkeit, Reinheit und Grazie sind hier die ersten Bedingungen, und dahin wird es Frl. M. mit allen Anstrengungen und Studien niemals bringen. Nur schlechte Rathgeber konnten ihr Coloraturpartien anempfehlen; sie ist augenscheinlich zurückgekommen, seit sie versucht hat, durch diese emporzusteigen. Möchte sie diese offene Warnung für eine wahrhaft freundschaftliche hinnehmen und beachten! Dennoch machte das classische Oratorium einen so angenehmen Totaleindruck, daß eine baldige Wiederholung allgemein gewünscht wurde und auch am 28sten Febr. d. J. im fünften Abonnementconcert wirklich erfolgte. Diese zweite Aufführung war der ersteren völlig gleich, und nur Hr. Hagen sang die Partie des Hrn. Schloß mit mehr Liebe und Erfolg. — Vom dritten, vierten und sechsten Abonnementconcert hebe ich nur das Ausgezeichnetste und Interessanteste hervor. Der Violinvirtuos J. J. Bott, inmittelst von dem Kurfürsten zum Concertmeister ernannt, spielte sein zweites Concertino, so wie seine Polka-Caprice burlesque, eben so eine von ihm bearbeitete Romanesca des 16ten Jahrhunderts mit bekannter Vollendung. Hier in Cassel können wir über diesen jugendlichen Meister Nichts mehr sagen, was nicht schon gesagt wäre, und es ist nun die Reihe am Ausland, die Talente und Verdienste dieses unseres Landsmannes anzuerkennen. Seine Polka hat alle Reize, aber auch alle Verirrungen und Gebrechen der modernen Schule, und wir wünschen nicht, daß sich Hr. Bott allzusehr in dieser piquanten Tongattung gefallen möge. Die Talente dieses Künstlers haben doch wohl eine edlere Bestimmung. — Ferner hörten wir den Violinspieler Hrn. H. Tivendell aus Liverpool, einen Schüler Spohr's und seit einigen Jahren dahier heimisch. Er trug ein selbst componirtes Rondo für Violine vor, worin sich eine unverkennbare Consequenz auszeichnete, und theilweise sogar mit entschiedener Originalität verband. Die Composition blieb einfach aber gehaltvoll und gemüthlich, und wurde von dem Componisten mit Sicherheit und Ausdruck vorgetragen, wobei vielleicht etwas zu viel Ruhe und Bequemlichkeit durchblickte. Ein gewisses Künstlerfeuer ließ sich in der Composition, gleich wie im Spiel nur ungern vermissen, aber Gediegenheit und Schule suchte das Fehlende zu ersetzen. Mit einer ganz anderen Kraft und mit einer höheren Genialität spielte sein jüngerer Bruder, Hr. F. Tivendell, im Pfingstconcert am 24sten Mai d. J. das Piano in einem Quintett von Spohr, und sodann Thalberg's Phantasie über Themen aus Moses. Ein weicher, klangvoller Anschlag, eine gleichmäßige Ausbildung beider Hände, eine ausdauernde Kraft, ein feines Piano und eine wohlthuende Rundung der Passagen zeichnen diesen jugendlichen Künstler rühmlich aus, man bedauert allgemein mit Recht, daß er sich so selten hören läßt. Insbesondere fand Thalberg's große Phantasie, welche er mit so vieler Eleganz und Einsicht zu behandeln verstand, einen großen Beifall unter seinen Händen. Hr. Musikdir. Wehner aus Göttingen brachte im sechsten Abonnementconcert am 18ten April d. J. die Concertante von Beethoven für Piano, Violine, Violoncell und Orchester zu einer Aufführung, welche eben so interessant als gelungen war. Er selbst spielte mit mehrfach gerühmter Zartheit den Pianopart, und wurde von Hrn. Concertmstr. Bott und Hrn. Knoop vortrefflich unterstützt. In demselben Concert sang die allgemein bewunderte Coloratursängerin Frl. Louise Liebhart eine Arie aus Spohr's Zweikampf mit unnachahmlicher Gewandtheit und Expression, obschon die ganze Tonlage dieser Arie für ihre reizende Stimme ungeeignet ist, und ihre Wahl daher durch gar Nichts gerechtfertigt werden kann. Eine Coloraturstimme darf ohne große Gefahr niemals ihr Terrain verlassen, und ich warne daher diese edle Künstlerin mit derselben Offenheit, wie Frl. Molendo, vor ähnlichen Mißgriffen. Jene Arie ist sehr undankbar geschrieben und quält die Sängerin ohne Noth mit eben so übertriebener Tiefe als Höhe.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. G. Ritter, Op. 17. Capriccio. Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Ein frisches, munteres Stück in flüchtigem Dreiachtel, das wir der Nachachtung der Leser anempfehlen.

F. Spindler, Op. 8. Gegenüber. Clavierstück. Meser. 15 Ngr.

Befriedigt nicht so, als das zuletzt angezeigte Stück des Verf., indem es sich weniger zu einem Ganzen abrundet. Die Stelle in Des Seite 6 ist wohlfeil, übrigens auch sehr locker der schon vorher dagewesenen Stelle in As angefügt. Die Sexten in letzterer (S. 5, Syst. 4, und S. 7) sind von allzu süßem Geschmack. Sonst spielt sich das Stück gut und klingt auch gut.

J. Ruckgaber, Op. 47. Nocturne. Lemberg, Mallenbach u. Rosenheim. 10 Ngr.

— — —, Op. 48. Souvenir à Th. Wisniowski. Marche funèbre. Ebend. 15 Ngr.

Beide Stücke, hauptsächlich der Marsch, bekunden künstlerische Anschauungsweise und sind, wenn auch nicht frei von Aeußerlichkeiten und kränkelnder Empfindelei, doch im Allgemeinen von wohlthuendem Eindruck. Der Verf. scheint zu höheren Leistungen, als die vorliegenden, befähigt.

A. Pacher, Op. 15. Elfenreigen. Impromptu. Diabelli. 45 Kr. C.M.

— —, Op. 16. Romanze. Präludium und Fuge. Ebend. 30 Kr. C.M.

Den meisten musikalischen Werth hat die Romanze in Op. 16, welche mit Ausnahme der Schlußtacte sich durch Einfachheit und Wahrheit der Empfindung eine anregende Wirkung sichert. Präludium und Fuge, ersteres zwei-, letztere vierstimmig, verstoßen nicht gegen Brauch und Herkommen. — Der „Elfenreigen", Op. 15, fußt auf sinnlicher Klangwirkung, ist geschickt gemacht und überläßt es der eigenen Individualität des Hörers, sich dabei in eine Mährchenwelt zu versetzen.

F. Liszt, 3 Etudes de concert. Nr. 1. Kistner. 15 Ngr.

— —, Transcriptionen für Pfte. Nr. 4. Robert Franz' „Er ist gekommen in Sturm und Regen". Ebend. 10 Ngr.

Die Etüde beginnt mit vier Been Vorzeichnung „a capriccio". Dabei verbleibt es vier Tacte lang, das Allegro tritt so ein, ohne mit der Thüre in's Haus zu fallen. Dieselbe Vorzeichnung hält sich noch 17 Tacte; dann folgen 8 Tacte mit drei Kreuzen, 13 Tacte mit einem Kreuze, 21 Tacte mit fünf Kreuzen, ferner 7 Tacte mit nichts, 29 mit vier Been, 13 mit sechs Kreuzen, 20 mit zwei Been und schließlich 23 Tacte mit vier Been. Einen Begriff vom Ganzen vermag sich der geneigte Leser hiernach selbst festzustellen. — Die Uebertragung des Franz'schen Liedes ist gut und zu empfehlen. — Sprachunrichtigkeiten in den Vortragsbezeichnungen ist der Hr. Stecher beflissen gewesen, zu vermeiden. Gleichwohl giebt es noch Manches auszumerzen, z.B. „melodia ben marcato". Da melodia weiblichen Geschlechts ist, so bedingt es die Endung auf a, — eine Regel, die auf der Hand liegt. Will man sich einmal nicht zu deutschen Bezeichnungen bequemen, so lasse man wenigstens nicht Jahr aus Jahr ein dergleichen Schnitzer, welche im Auslande nur Lächeln erregen können, unterlaufen.

H. Enke, Op. 4. Rhapsodie. Peters. 15 Ngr.

— —, Op. 5. Fantaisie sur l'opéra: „Prince Eugen" de G. Schmidt. Ebend. 16 Ngr.

Die Sachen sind durch ihren claviergemäßen Charakter dem Spieler annehmlich gemacht. Sie stehen auf der Grenzlinie zwischen positiv und negativ, bieten also von keiner der beiden Seiten etwas Bemerkenswerthes. Es fließt in ihnen Alles glatt hin und vorüber. Die „Rhapsodie" ist der „Fantaisie" in sofern vorzuziehen, als man in letzterer die Bedeutungslosigkeit der Schmidt'schen Sinnesmusik als Zuthat außerdem bekommt. Die Quintenparallele in Op. 4, vom vierten zum fünften Tact gleich im Anfang, wird Leute von der Zunft schmerzhaft berühren. Wegen der französischen Titel hat Ref. keine Lust, diesmal zu streiten.

J. Tedesco, Op. 23. Souvenir de Bohème. Sedlak! Sedlak! Air national varié. Hofmeister. 15 Ngr.

— — —, Op. 28. Grande Valse brillante. Ebend. 22½ Ngr.

An beiden Stücken ist nichts. Dem Verf. mangelt die Befähigung, etwas irgend wie Ersprießliches hervorzubringen; er erhebt sich kaum über die tönende Schelle. Im Gegensatz zu dem „Souvenir", das gänzlich gehaltlos, mag der Walzer (Op. 28) noch erträglich genannt werden.

G. Merkel, Op. 1. Drei Lieder ohne Worte. Dresden, Brauer. 17½ Ngr.

Versuche von Nachbildungen Mendelssohn'scher Lieder ohne

Worte, welche nicht für die Oeffentlichkeit berechtigt sind. Der Verf. gewährt ein trauriges Beispiel von Beschränktheit, daß er diese Stücke der Verbreitung durch den Druck für werth erachtet hat. Nur arge Selbsttäuschung konnte ihn zur Herausgabe derselben veranlassen.

M. Bisping, Op. 4. Loreley: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, daß ich so traurig bin" von Silcher, variirt. Fißmer u. Comp. 5 Sgr.

Ist sehr einfach gehalten und schlicht, wahrscheinlich nur zu Unterrichtszwecken bestimmt.

C. Haslinger, Op. 53. Jugend-Album. 6 kleine charakteristische Tonstücke. Haslinger. 1 Fl. 15 Kr. C. M.

Jeder der Sätze ist mit Ueberschrift und außerdem, gleichsam als Gebrauchsanweisung, mit erläuterndem Text versehen. Die Benennungen sind: „Ländliches Vergnügen, die Kapelle, die Wasserfahrt, die Jagd, die Schlittenfahrt, der Ball". Von den Textesworten fügen wir einige Proben bei. „Auf der blumigen Wiese schlagen muntere Knaben den elastischen Ball, und der kühle Abendwind fächelt ihre von dem Spiele erhitzte Stirne." — „Ueber den klaren, vom Winde leichtgekräuselten See segelt der schwanke Kahn dahin. Die Wellen hüpfen an das Schiff heran wie von Neugierde getrieben; doch von dem Ruderschlage verscheucht, ziehen sie rasch wieder davon und sehen erstaunt dem enteilenden Fahrzeuge nach, das sich wie ein sorgenloser Knabe auf dem tiefen Wassergrunde schaukelt." — „Horch, welch' munteres Geklingel? immer näher kommt es: ein großer Zug von reichverzierten, seltsam geformten Schlitten. Feurige Rosse, behängt mit kostbaren Decken voll tönender Schellen, stürmen heran, die Kutscher, ganz in Pelz gehüllt, erhalten die Renner im pfeilschnellen Galopp, daß sie kaum die glatten Schneewege mit ihren flüchtigen Hufen berühren." — Auf dem Titelblatt befinden sich entsprechende Bildchen. Schade, daß solch' poetische Ader nicht in der Musik anzutreffen. Der leere Schall verirrte sich darin und fand allüberall ein sicheres Ruheplätzchen.

Instructives.

Th. Oesten, Op. 46. Tanner im Olymp. Volkslied mit Rücksicht auf kleine Hände variirt. Berlin, Challier u. Comp. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Für Anfänger als Nothbehelf.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. Hünten, Op. 164. Grand Duo. Peters. 1 Thlr. 20 Ngr.

— —, Sérénade. Ebend. 15 Ngr.

Die Serenade ist eine kleine, das „grand Duo" eine große Kleinigkeit; erstere zählt vier, letztere vierunddreißig Notenseiten. Jene ist leicht ausführbar, diese weniger leicht. Musikalischen Werth in den Sachen zu entdecken, ist mit größter Schwierigkeit verbunden. Das Duo besteht aus drei Sätzen: Allegro con fuoco (C-Moll), Andante con grazia (As-Dur), Finale: Intrada und Rondo (C-Moll). Fingergemäß ist Alles, dem Gehörsinn wird genug gethan. Wer Gedankenlosigkeit liebt, mag Kenntniß davon nehmen.

F. v. Roda, Op. 9. Große Sonate. Niemeyer. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

— — —, Op. 10. Rondo. Ebend. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Werden besprochen.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

C. G. Reissiger, Op. 188. Grand Trio (dix-huitième) pour Piano, Violon et Violoncelle. Peters. 2 Thlr. 15 Ngr.

„Enthält viel Gutes und Neues, nur schade, daß das Gute nicht neu und das Neue nicht gut ist." Dies Urtheil, welches ein berühmter Gelehrter einst über ein Buch fällte, erlauben wir uns auf das vorliegende „große" Trio anzuwenden. Dasselbe ist treffend zur Bezeichnung seines Inhaltes. Die verschiedenen Sätze des Werkes sind: Allegro moderato ma appassionato (H-Moll), Andantino quasi Allegretto (D-Dur), Moderato alla Mazurka (G-Dur) mit Trio (C-Dur), und Coda, Rondo: Allegro vivace (H-Moll) mit Durschluß. Kreisbewegungen kommen in reicher Fülle vor (so z. B. Seite 4, Tact 10—17; 10, 8—16; 12, 8—16; 12, 17 f.; 19, 15—23; 19, 24—33; 20, 6—15; 22, 14—22; 22, 23 f.; 23, 10—19; 36, 17—25; 38, 5 f.; 41, 9—25; 42, 1—8; 42, 26 f.). Wir haben nichts weiter zu sagen, als daß die Instrumente sich wacker zum Klingen vereinigen. Der Kunstgeschmack des Componisten ist bekannt und findet in verschiedenen Kreisen wohlwollende Theilnahme.

Für Männerchor.

H. Nägeli, Cantatine, ged. von Reithardt, für das Fest der Einweihung des Monuments für Hans George Nägeli. Zürich, Nägeli. Partitur, 10 Ngr.

Werke der Liebe sollte man nicht tadeln, und so müßte denn diese Cantatine, ein Opfer der kindlichen Liebe, dargebracht den Manen des verdienten Volksmusiklehrers, von der Kritik mit zugemachtem Auge bei Seite gelegt werden. Doch soll uns auch hier Gerechtigkeit leiten, und wir wollen es offen bekennen, daß das Werk des Sohnes den Vater nicht ehrt. Eine arge Philisterei und Ungeschicklichkeit trägt diese Cantatine als Stempel an der Stirn. Der Componist hat weder die Mittel noch die Kräfte in sich, höhere Formen in's Leben zu rufen. Der Blick wendet sich unwillkührlich ab von der öden Wüstenei der Gedanken, der Musiker erschrickt vor dem mangelhaften Satze, vor der fehlerhaften Art zu harmonisiren. Als Zugabe eine große Menge Druckfehler und andere Nachlässigkeiten der Ausgabe! Wahrlich, so ehrt man die Todten nicht!

Für gemischten Chor.

F. Pocci, Drei Quartetten für Sopran, Alt, Tenor

und Baß, mit Begleitung des Pianoforte. Breitkopf u. Härtel. Partitur und Stimmen, 1 Thlr. 15 Ngr.

Der Componist schreibt mit Leichtigkeit und gutem Flusse, und es ist nur zu bedauern, daß er auf rein dilettantischer Basis steht. Daher rühren auch seine ungeschickten Bässe und die oft schülerhafte Satzbildung. Harmonische Fehler finden sich nicht wenige. Wir hüten uns eifrig vor dem zweifelhaften Ruhme eines Quinten- und Octavenjägers, aber solche Octaven, die den gerechten Anforderungen eines gesunden Gehöres Hohn sprechen, dürfen ohne Anstand zurückgewiesen werden. Siehe: Seite 6, Syst. 2, im Sopran und Baß; S. 7, Syst. 2, Tact 2, Baß der Begleitung und Sopran; S. 9, Tact 2 u. 3, Sopran und Baß; S. 10, Syst. 1, Tact 7, und Syst. 2, Tact 1; ein Querstand: S. 16, Tact 3 u. 4, und S. 19, Tact 4 u. 5. Sei es Nachlässigkeit oder Unkenntniß, solche Fehler verdienen immer harten Tadel, und der Componist verdient die Zurechtweisung, daß er die harmonischen Elementarregeln erlerne, bevor er Weiteres schreibt. Unsauberkeiten in der Begleitung sind nicht wenige vorhanden.

Zweistimmige Gesänge.

C. Reinecke, Op. 12. Vier Lieder für 2 Sopranstimmen. Breitkopf u. Härtel. 17½ Ngr.

Wird besprochen.

Theoretische Werke.

L. Rotter, Harmonologie, vollständig theoretisch-praktische Generalbaß- und Harmonielehre, in systematischer Ordnung und leicht faßlicher Darstellungsweise zum Gebrauche angehender Tonkünstler. Diabelli. 4 Fl. 30 Kr.

Der Autor giebt ein trockenes Gerippe der Harmonielehre, ohne alle wissenschaftliche Speculation. Der Schüler erfährt eben nur, was ist, nicht warum es ist. Das mag vielleicht dem besonderen Zwecke genügen, für welchen das Werk entstanden. Es ist verfaßt für die Schüler des stehenden Vereins zur Beförderung und Verbreitung ächter Kirchenmusik, und officiell als Lehrbuch vorgeschrieben. Eine besondere Sorgfalt verwendete der Autor auf die Lehre der Signaturen, und auf eine gründliche Anweisung, bezifferte Fundamentalstimmen zu spielen, ein Bedürfniß, von welchem wir weniger gedrückt werden, da die Orgel als begleitendes Instrument in den Kirchenmusiken bei uns gänzlich verschwunden, während in katholischen Ländern, wo auch das kleinste Kirchspiel seine Messen aufführt, bei der schwachen Besetzung des Orchesters der Organist die Hauptrolle zu übernehmen genöthigt ist. Der wissenschaftliche Standpunkt des Verfassers ist der des Vater Türk. Die beigefügte Instrumentationslehre ist unausreichend.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 8.** Den 25. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Rob. Schumann, Op. 27. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. Heft I. — Leipzig, Whistling. Pr. ½ Thlr.

Sämmtliche Gesänge, von denen zwei schon früher einzeln erschienen, sind zarte, duftende Blumen, die keinen Triumphzug durch den Salon machen wollen, sondern im stillen Kreise das Gemüth erquicken werden. In allen spricht sich das reine Gemüth aus, das eben nur die Blüthen seines sinnigen Waltens mit der Aufrichtigkeit und Herzlichkeit spendet, wie es sie selbst in sich keimen und emporschießen läßt. Das Heft enthält fünf Gesänge. Nr. 1, „Sag' an, o lieber Vogel mein" von Fr. Hebbel, erfrischt durch seine kindliche Naturschwärmerei. Nr. 2, „Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb" von Burns, schon vielfach componirt, in dieser Gestalt aber den Grundton des Gedichtes mit seiner treuherzigen schottischen Naivität am besten treffend. Nr. 3, „Was soll ich sagen" von Chamisso, höchst charakteristisch und bedeutend durch seine Schwermuth; eine beengende Schwüle schwebt darüber, in die uns gleich die Einleitungstacte mit ihren schleichenden Octaven versetzen. Nr. 6, „Jasminenstrauch" von Rückert, zeugt wiederum von der ächt künstlerischen Fähigkeit, kleinen Naturbildern Bedeutung abzugewinnen. Das letzte, Nr. 5, „Nur ein lächelnder Blick" von G. Zimmermann, zeichnet sich besonders durch seine Wärme aus, durch den Funken der Empfindung, der im Gemüthe des Anderen wieder zündet und von seiner Wahrheit schlagende Ueberzeugung gewinnen läßt. Sie seien der Beachtung auf's wärmste empfohlen.

Albert Märtens, Op. 3. Acht Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Berlin, Stern u. C. Pr. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Obwohl noch jung der Werkzahl nach, kündigt sich doch schon der Componist dieser Lieder als tüchtiger und fertiger Künstler auf dem Liedergebiete an. Das höhere Streben nach wahrem, künstlerischem Ausdrucke zeigt sich nicht nur durchgehends, sondern findet auch meistens seine ästhetische Verwirklichung. Er fußt auf dem Boden der Neuzeit und läßt allenthalben gründliche Kenntniß des Technischen und edle Geschmacksrichtung bemerken. Vorwaltendes Element ist die Stärke der Empfindung, die sich neben tieferer Charakteristik auch in einem gesunden, frischen Zuge der Melodie, wenn auch nicht in allen, und mit besonderer Originalität, geltend macht. Die höhere Selbstständigkeit der Melodieen kann man bei einem Op. 3 noch nicht vollständig beanspruchen. Dagegen zeigt der Componist in der Gestaltung der mannichfachen Formen der ausschmückenden Begleitungsdraperie denjenigen Sinn, der auf einer poetischen Erfassung des Stoffes ruht. Möge dem Gesagten zur näheren Charakteristik noch Einzelnes folgen. Die besten Stücke sind Nr. 4 „die Trauerweide" von Wackernagel, Nr. 7 „Nacht auf dem Meere" von Graf Strachwitz, und Nr. 8 „ein Gedanke", von denen

„die Trauerweide" an bedeutungsvoller Auffassung und rücksichtlich der größeren Selbstständigkeit der Melodie Beachtung verdient. Vorzüglich gelungen ist die Steigerung S. 15 bis zur Fermate, worin auch die Begleitung einen passenden Rahmen zum schönen Gemälde bildet. Giebt „Nacht auf dem Meere" auch nicht eine hervorstechend neue Melodie, so liegt doch über dem Ganzen der Geist einer höheren Weihe ausgebreitet, der Zeugniß giebt von einem tiefen Ergriffensein. Nr. 8 „ein Gedanke" läßt zwar im Ganzen fremde Anklänge durchklingen, namentlich in der ersten Hälfte, entschädigt dagegen in der zweiten Hälfte durch Stärke des Ausdrucks und leidenschaftliche Bewegtheit. Diesen zunächst steht Nr. 5 „Herbstnacht" von Kletke, in seiner leidenschaftlichen Aufgeregtheit ein gutes Gemälde, frisch aus einem Gusse, wenn auch die Refrains der Verse in der Melodie weniger durch Neuheit als durch ihr ansprechendes Colorit gewinnen. Nr. 1 „das bittere Kraut" von Rückert, hat eine sanfte, elegische Stimmung, zeigt sich aber zu wenig selbstständig. Nr. 3 „Im April" von E. Geibel, wirkt wohlthuend durch seine still sich ausgießende Milde, wenn auch die Melodie nicht besondere Tiefe beanspruchen kann. Das am wenigsten gelungene ist Nr. 2 „Frühlingsliebe" von R. Prutz. Wenn auch der Componist den Grundton mehr durch die charakteristische Begleitung erreicht, so leidet doch die Melodie, außer Anklängen im Ganzen an Franz Schubert'sche Weise, und im Anfange an das Lied von Silcher „Hab' oft im Kreise der Lieben (für Männerstimmen), an zu wenig ausgeprägtem, lyrischem Ausdrucke. Gut jedoch ist die Stelle S. 8 Syst. 2 bis zum Schluß. Die Lieder seien der Beachtung empfohlen.

Gustav Rösler, Op. 2. Vier Gesänge mit Begl. des Pfte. — Dessau, G. Schlotter. Pr. 12½ Sgr.

Eigentlich Lieder, nicht Gesänge in dem gebräuchlichen Wortsinne, da sie Form und inneres Gepräge des Liedes haben. Der Componist verräth Anlage, wenn auch noch nicht höheres Schaffungs- und Gestaltungstalent; er steht noch an der Ausgangspforte zum geweihten Tempel der Kunst. Die Melodieen dieser Lieder sind klar, einfach und sangbar, wenn auch noch nicht selbstständig; sie bewegen sich zwar noch in den Formeln einer allgemeinen musikalischen Empfindungssprache, indem sie keine individuelle Färbung an sich tragen, vermeiden jedoch das Unedle und lassen Streben nach sinngetreuer Auffassung erkennen. Der Standpunkt ist formell und materiell ein dilettantischer, dem der Componist entgehen wird, wenn er die Fortschritte auf dem Gebiete des Liedes sich zu eigen gemacht haben wird. Kenntnißnahme von dem, was die neuere Zeit schaffend gebiert, ist jüngeren, anfangenden Componisten gar sehr von Nöthen, wenn sie nicht unter denen zurückbleiben wollen, die zum hundertsten Male sagen, was schon neunundneunzig Mal gesagt worden ist. Die Lieder spiegeln ein musikalisches Stillleben ab; es sind kleine, bescheidene Blüthen, von denen Nr. 2 und 4 durch Sinnigkeit und Wärme den anderen beiden voranstehen. Nr. 1 zeigt zu wenig Energie der Empfindung, und Nr. 5 streift an Koketterie und vermeidet zu wenig das Trivielle.

Em. Klitzsch.

Aus Cassel.

(Schluß.)

Hr. Brandes aus Wien, auf seiner Reise nach München einige Zeit dahier anwesend, hatte die Gefälligkeit, in eben dieser Abendunterhaltung Arie und Duett aus Jessonda, letzteres mit Frl. Liebhart zu singen, und erregte einen unerhörten Beifall; er wurde stürmisch gerufen, und man hatte kaum Worte, um sich über die herrliche Stimme und den köstlichen Gesang vollkommen auszusprechen. Kein Ausdruck genügte, um das zu bezeichnen, was man so eben empfunden hatte. Und so geht es mir noch jetzt. Blätter aus Wien hatten Hrn. Brandes den kleinen „Stimm-Crösus" genannt, aber hiermit war viel und doch auch wieder sehr wenig gesagt. Die Stimme dieses jugendlichen Meteors ist eben so kräftig als zart und lieblich, eben so fest im Intoniren, eben so biegsam im Coloriren. Eine vortreffliche Schule bezeichnet jeden Ton und prägt den ganzen Vortrag edel aus. Nach diesem imposanten Eindruck war der Wunsch allgemein geworden, Hrn. Brandes auch in der Oper zu hören. Unglückliche Zufälle des Repertoirs bestimmten jedoch die Wahl des Tonio in der Regimentstochter, welche diesem Sänger nur wenig Gelegenheit für seine Stimmschätze bot; ja er sang diese Partie zum ersten Mal auf der Bühne. Sein Spiel verräth übrigens den Neuling auf dem Theater und muß daher vorerst übersehen werden. Frl. Liebhart sang ebenfalls an jenem Abend zum ersten Mal die Marie, allein mit einer so hohen Vollendung, daß sie in der That frühere ausgezeichnete Darstellerinnen vergessen machte. In jeder neuen Partie erscheint diese jugendliche Künstlerin größer und vollkommener, und man sieht in eine glänzende Zukunft. Gegenwärtig studirt sie die Rolle der Amazili in Ferdinand Cortez, und Alles erwartet mit Ungeduld die Aufführung dieser Oper; im Pfingstconcert sang sie

eine sehr dankbare Arie aus Lucia di Lamermoore und ein österreichisches Volkslied, und entzückte das zahlreiche Publikum.

Von den Symphonien, welche in der verflossenen Concertsaison zur Aufführung kamen, nenne ich nur die neunte von Beethoven, welche ihrer großen Schwierigkeiten ungeachtet zu einer interessanten Darstellung gelangte, obschon die Chöre hart und disharmonisch erklangen und sich in das Orchestergewebe nicht einschmiegen wollten. Eine Wiederholung dieses seltsamen Tonwerks würde den Zuhörern, gleich wie den Executanten Vieles in eine lichtere Klarheit gebracht haben; allein man macht hier in Cassel Alles gern kurz ab. — Am Charfreitag wurde Spohr's Oratorium „des Heilands letzte Stunden" aufgeführt.

Nachdem Frl. Walter, welche hier niemals richtig erkannt und verwendet wurde, einem ehrenvollen Rufe an die deutsche Oper in London gefolgt ist und unser Theater leider heimlich verlassen, die große Oper aber dadurch verödet hat, so erschien Frl. Garrigues zum Gastspiel, und zwar in den Hugenotten als Valentine, sodann als Jessonda, als Gräfin im Figaro und als Fidelio, allein sie fiel vollkommen durch. Diese Dame hat für die Bühne gar Nichts, so sehr sie auch von denen gerühmt wird, welche sie im Zimmer gesehen und gehört haben. Das Einzige, was in ihrem Gesange günstig hervortrat, war ein edel gehaltenes Piano und ein runder, wenn auch etwas langsamer Triller. Selbst ihr Spiel, welches in einer vorausgehenden Anpreisung hervorgehoben wurde, konnte nicht befriedigen, es war entweder übertrieben oder unschön, und nur im Fidelio wußte sie sich einige unparteiische Freunde zu gewinnen und einige Gegner zu versöhnen; allein sie bleibt in einer großen Oper hinter den Anforderungen der neueren Zeit sehr weit zurück, und über ihre Schule und Gesangweise ist es schwer, sich eine klare Ansicht zu bilden. Ohne alle Parteilichkeit, bin ich der Wahrheit dieses Urtheil schuldig, so hart es ist. Hiernach ist auch insbesondere eine Correspondenz in einem Berliner Blatte zu berichtigen, eine Correspondenz, welche aus sehr unlauterer Quelle fließt und von collegialer Eifersucht übersprudelt. Frl. Garrigues ist dort dem sehr richtig kundgegebenem allgemeinen Urtheil zuwider sehr gelobt, während Frl. Liebhart, welche in jeder neuen Rolle vollendeter und größer erscheint, als unglückliche Acquisition bezeichnet wird. In Frl. Liebhart hat sich Niemand „getäuscht", als der Neid, welcher etwas Gewöhnliches erwartet hat und nun bei der zunehmenden Größe dieser Künstlerin erschrickt. Doch genug —.

Unser geschätzter Chor- und Musikdirector Hr. Fischer hat sich in letzterer Zeit sehr vortheilhaft bemerkbar gemacht, indem Preciosa unter seiner Leitung zu einer sehr befriedigenden Aufführung gelangte, und im vorgedachten Pfingstconcert Rossini's Ouvertüre zu Tell von ihm dirigirt und mit dem unverkennbarsten Beifall aufgenommen wurde. Bei dieser Ouvertüre hängt bekanntlich der ganze Erfolg von der Einsicht und Führung des Dirigenten ab, wenn alle darin enthaltenen Schönheiten zur Anschauung gebracht werden sollen. Auch wurden in verschiedenen Concerten dieses Winters Lieder von der Composition des Hrn. Fischer mit Theilnahme und Beifall gehört. — Am 17ten Juni wurde die hiesige Hofbühne auf sechs Wochen Sommerferien geschlossen, und sollen Sie später über die Wiedereröffnung und weitere Wirksamkeit derselben Nachricht erhalten.

— — r.

Kleine Zeitung.

Aus **Stettin.** „Elias-Aufführung" in der Jacobi-Kirche am 9ten Juli 1849. Nicht selten hört man in kleinen Städten mit verhältnißmäßig geringen Mitteln, aber desto größerer Liebe und wahrem Eifer für die gute Sache, recht gelungene Musikaufführungen unter Leitung erfahrener, sachkundiger Männer, welche die bescheidenen Namen: Cantor, Organist oder Lehrer, führen, und vermöge ihrer Tüchtigkeit eine sehr gesegnete Wirksamkeit entfalten. Wahre Sachkenntniß flößt unwillkührlich Achtung ein. Sänger und Spieler gehorchen jedem Winke eines solchen Dirigenten, wenn seine Erinnerungen auch mehr derber, als einschmeichelnder Natur sind, um so lieber, da aufrichtige Liebe und Hingabe zur Erreichung eines gemeinschaftlichen Zweckes, nicht eitele Ostentation, ein schönes Band der Eintracht um den Führer und die Ausübenden schlingt. Niemand würde aber gerade an solchem kleineren Orte einem Dirigenten folgen, der nicht vermöge seiner anerkannten Tüchtigkeit, die sich in liebevoller, aufopferungsfähiger Hingabe an die gute Sache offenbart, durch Umsicht und Einsicht den Massen wahrhaften Respect einzuflößen im Stande wäre. Ein Pfuscher würde hier binnen Kurzem sich geradezu lächerlich machen, weil da weniger Gleichgültigkeit und Phlegma zu herrschen pflegt als in größeren Provinzialstädten, wo man in Concert, Kirche und Theater aus, zur Gewohnheit gewordener, Bequemlichkeit oft mit sehr Mittelmäßigem vorlieb nimmt, und das Bessere gar nicht aufkommen läßt oder doch möglichst zu unterdrücken sucht.

Unbestritten hat Stettin gegenwärtig ganz tüchtige musikalische Kräfte aufzuweisen, sowohl hinsichtlich des Gesang- als Orchesterpersonals. Das zeigte die Elias-Aufführung wie-

der auf's Neue, und wir freuen uns, diesmal namentlich über die Sänger und Sängerinnen viel Günstiges berichten zu können. Hr. Boschi (Elias) sang nicht nur mit Eifer und Wärme, sondern vermied auch das an ihm früher gerügte Tremolo bei auszuhaltenden Tönen nach Kräften, wodurch seine Leistung bedeutend gewann. Trat hin und wieder noch ein etwas süßlicher Vortrag, ein nicht am rechten Orte angebrachtes Portamento oder eine gewisse Manierirtheit störend ein, so ist das Hrn. Boschi um so weniger hoch anzurechnen, da er vorzugsweise Bühnen-, nicht Kirchensänger ist, und seine Stimme wird sich auch in der Kirche noch mehr geltend machen, wenn er die reine Aussprache der Vocale und den für die Kirche durchaus erforderlichen einfachen, breiten und wohlabgemessenen Vortrag, namentlich in den Recitativen, zu beachten der Mühe nicht unwerth hält. Seine Leistung war, hiervon abgesehen, eine durchaus befriedigende, und im Vortrage der Arie „Ist nicht des Herrn Wort" sogar eine hervorstechende zu nennen. Nächst dem Elias verdient wieder der Gesang „der Wittwe" unsere lobende Anerkennung. Die bedeutenden Klangmittel der Stimme dieser sehr geschätzten Dilettantin füllen die großen Räume der Kirche ganz aus, und sind deshalb hier besonders von herrlicher Wirkung. Die sonst angenehme Wirkung der Stimme des Engels (Altpart) wurde dadurch beeinträchtigt, daß der jedesmalige Anfangston nicht sofort erfaßt wurde, sondern durch das Voraussummen der nächst tiefer liegenden Töne fast ähnlich gebrochen erschien, wie jenes unleidliche unendliche Arpeggio gewisser Pianistinnen und auch wohl Pianisten. Der Solo-Tenor (Obadja), dessen schwache Stimme im Zimmer ganz angenehm klingen mag, vermochte mit derselben die großen Räume der Kirche nicht auszufüllen; der Vortrag litt durch das zu heftige Hervorstoßen *einzelner* Töne, z. B. der Hauptworte in den Recitativen. Das Solo-Quartett der Engel war von vorzüglich guter Wirkung, weil es von klangreichen Stimmen rein und sicher gesungen wurde. Ueber einzelne Unebenheiten, ja gänzlich verunglückte Stellen, wie in dem „Heilig, heilig, heilig! ist Gott der Herr", wo gegen den Schluß hin Solo und Chor ganz auseinander waren, auch über Unreinheiten, die nicht selten, namentlich bei den Bläsern, und unter diesen wieder in den Posaunen am meisten vorkamen, wollen wir gar nicht reden, sondern schließlich nur noch das Ganze in's Auge fassen. Hier müssen wir nun zunächst das offenbare Vergreifen vieler Tempi rügen, besonders auffallend z. B. in den Chören der Baalspriester: „Baal, erhöre uns!" — „Send' uns dein Feuer" — „Wache auf! Warum schläfst du?" und im Schlußchor „Herr, unser Herrscher", wo unser Nebenmann, kein Musiker ex professo, der in Breslau unter Mosewius' Leitung einer Elias-Aufführung beigewohnt hatte, ganz unaufgefordert zu der Aeußerung sich getrieben fühlte: „das ist nicht wieder zu erkennen!" Weniger auffallend war das noch an vielen anderen Stellen der Fall, wo man den Sängern abfühlen konnte, daß sie, vom Inhalte bewegt, vorwärts wollten. Dann vermißten wir jene durchaus nothwendige Sicherheit, Ruhe und Entschiedenheit im *Ergreifen* und *Festhalten* der Tempi. Dadurch mußten unausweichlich Schwankungen und bei massenhafter Gruppirung nicht selten ein *Durcheinander*, ohne allen inneren Halt, entstehen. Die Figurationen der Violinen waren an Stellen, wo sie mit den Chor-Singstimmen zusammentreffen, gar nicht zu hören. Es fehlte im Ganzen offenbar am rechten Verständniß, und deshalb konnten die Intentionen des Componisten nicht in *der* Art zur Geltung kommen, daß man zu einem wirklichen Genusse seines Werkes, auch bei dieser wiederholten Aufführung, hätte gelangen können.

Dieses Alles zusammengenommen läßt uns als Endresultat beider Elias-Aufführungen den Schluß ziehen, daß Hr. Tusche der Leitung derartiger Aufführungen nicht gewachsen ist, und wir sprechen diese, unsere Ueberzeugung selbst auf die Gefahr hin aus, daß man uns der Animosität beschuldigt. Vermag irgend ein Musiker oder Nicht-Musiker unsere Argumente ad hominem zu entkräften, so mag man uns für einen Verläumder erklären. Wir sind selbst Componist und vermögen es nachzufühlen, was es sagen will, sein Werk vor einem zahlreichen Publikum entstellt zur Aufführung gebracht zu wissen; wir Lebenden müssen das der Seele des schon verklärten Mendelssohn nachfühlen, und deshalb ist unsere Meinung: lieber *keine* Aufführung eines so bedeutenden Werkes, wie der Elias, als eine *verfehlte*.

Vermischtes.

Aus **London** schreibt man uns: Lumley, dem bei einem unbesiegbaren Fleiße auch das Glück immer geradezu nachläuft, hat die liebreizende *Henriette Sontag* auf den Schauplatz ihrer früheren Triumphe (1828) zurückgeführt, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht ohne enormen Kostenaufwand. Sie trat in Linda de Chamounix auf, und erregte ein Furore, welches dem Andenken der Lind schadete. Die Zeit ist nicht allein spurlos an ihrer attractiven Persönlichkeit vorübergegangen, sondern ihre Stimme hat selbst an Fülle und Kraft gewonnen. Das Coventgardentheater beeilt sich durch Aufführung des Propheten, welcher auf's Sorgfältigste einstudirt wird, dem ungeheueren Succeß der neuen Primadonna in der Rivaloper etwas Anziehendes gegenüber zu stellen.

In **Dresden** ist Cherubini's „Wasserträger" neu einstudirt aufgeführt worden.

Die in Debreczin früher als enthauptet genannte Primadonna Frau **Rosalie Schodel** singt wieder mit großem Beifall in Pesth.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 9.** Den 29. Juli 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Wahl der Tactarten.

(Fortsetzung.)

Eine Titelbezeichnung derjenigen Allen leicht zugänglichen Mustercompositionen, in welchen — ob mit Recht oder Unrecht, bleibe vorläufig dahin gestellt — einige der seltensten Tactarten vorgezeichnet sind, dürfte nicht unerwünscht sein. So findet man in Bach's „wohltemperirten Clavier" und zwar im ersten Theile: $\frac{12}{16}$ Tact, Präludium Nr. 13 in Fis-Dur; $\frac{24}{16}$ Tact, Präludium Nr. 15 in G-Dur; im zweiten Theile dagegen: $\frac{12}{16}$ Tact, Fuge Nr. 4 in Cis-Moll, und Präludium Nr. 21 in B-Dur; $\frac{6}{16}$ Tact, Fuge Nr. 11 in F-Dur; in Cramer's Etüden für Pianoforte: $\frac{24}{16}$ Tact, Etüde Nr. 31 in B-Dur $\frac{9}{16}$ Tact, Etüde Nr. 33 in D-Dur; $\frac{6}{16}$ Tact, Etüde Nr. 81 in Fis-Dur; unter Beethoven's Werken: 3ter Satz der Sonate in As Op. 110: $\frac{12}{16}$ Tact; 2ter Satz der Sonate in C Op. 111: $\frac{9}{16}$, $\frac{6}{16}$ und $\frac{12}{32}$ Tact, im 1sten Hauptsatze des Quartetts in Cis-Moll ein Tempo Adagio ma non troppo im $\frac{9}{8}$ Tact.

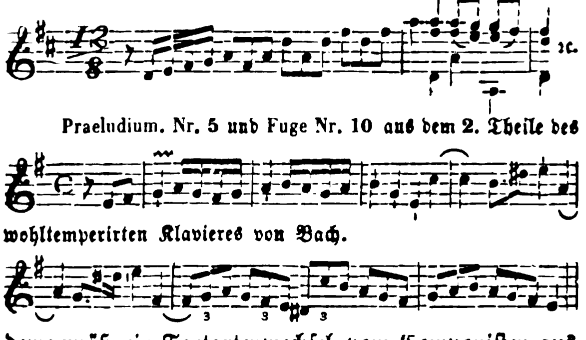
Schon dem oberflächlichen Beurtheiler werden die Inconsequenzen auffallen, welche bei solcher Anwendung der Tactarten unter Anderem dadurch entstehen, daß man hier einen strengen Unterschied zwischen $\frac{2}{2}$ und $\frac{4}{4}$ Tact macht, dort aber die Nenner der Tactarten bis ins Unendliche vervielfältigt, während doch in Wahrheit z. B. ein $\frac{12}{8}$ Tact dann nicht zu existiren vermag, wenn der Name der Tactart mit der Anzahl der Hauptschläge, der Hauptmomente übereinstimmen soll; daß ferner für die Auswahl unter der großen Anzahl der Zähler fast jeder vernünftige Anhaltepunkt mangelt; daß endlich bei 2 und 4, wie bei 6 und 12 von einfach und zusammengesetzt die Rede ist, während ganz das nämliche Verhältniß bei 3 und 6 auf diese Weise nicht bezeichnet wird. Weniger im Hinblick auf die ja doch nicht zu große Anzahl der häufig benutzten Tactarten, als auf das weite Reich der Möglichkeiten hinsichtlich der Menge derselben, welche dem Componisten nach theoretischer Auswahl zu Gebote steht, dürfte eine Vereinfachung des Tactartensystems, oder wenigstens doch eine bestimmte Begrenzung jenes weiten Reiches sich als wünschenswerth herausstellen; nothwendig geradezu aber muß die Aufstellung eines Grundprincips erscheinen, dessen Consequenzen den oben angeführten Unzuträglichkeiten zu begegnen vermögen.

Unter Verfolgung bestimmter Grundsätze, hier noch entnommen aus der Art und Weise, nach welcher durch Herkommen und Gewohnheit die Benutzung der üblichen Tactarten sich bisher mehr oder weniger rationell festgestellt hat, wäre eine Vereinfachung des Systems auf zwei Wegen zu erreichen: einmal durch das gänzliche Aufgeben der abgeleiteten Tactarten, nämlich der gemischten und dreifüßigen, derer mit den Zahlen 6, 12 und 9, und folglich die ausschließliche Benutzung der Haupttactarten, nämlich der geraden und ungeraden, derer mit den Zahlen 2, 4 und 3, in welchen letzteren demnach für gewöhnlich die Zerlegung der Momente durch die 2, da, wo dieselben jedoch an die Stelle der abgeleiteten treten, die Zerlegung durch die 3, also eine Substituirung der Trio-

leneintheilung stattfinden würde — oder zweitens unter dem Beibehalten der früheren 4 Gattungen durch eine Verringerung der Anzahl der vorhandenen Zähler 1, 2, 4, 8, 16 u. s. w., wobei vielleicht für jede Gattung ein einziger Zähler anzunehmen sein dürfte. Die radicalste Vereinfachung des Tactartensystems müßte jedoch aus einer Vereinigung jener beiden Arten von Vereinfachung hervorgehen, und es dürfte von allen Tactarten dann nur eine einzige gerade und eine einzige ungerade übrig bleiben.

Ueber diese hier eben genannten Fälle mag zunächst im Folgenden sich weiter verbreitet werden.
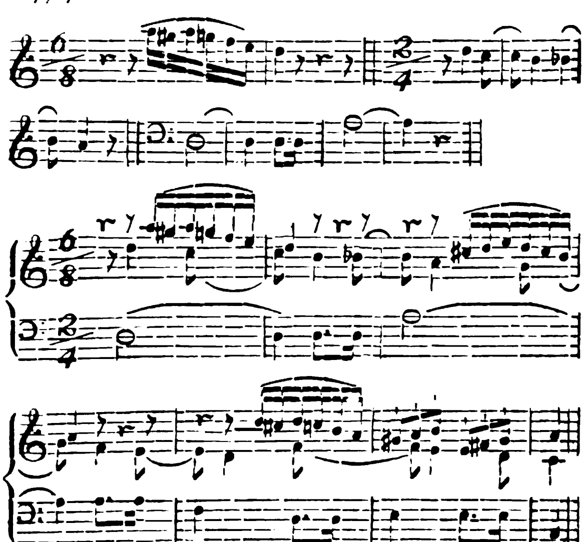
Was den ersten Weg anbelangt, so ist auf das Principlose in der bisherigen Benutzung der Tactarten und auf die Inconsequenz der Vorzeichnungen wie $\frac{12}{8}$ oder $\frac{24}{16}$ schon hingedeutet worden. Es fallen die genannten Tactarten zusammen mit dem $\frac{4}{4}$ und $\frac{8}{8}$ Tacte, diese wieder mit dem $\frac{2}{2}$ Tacte, eben so wie der $\frac{6}{8}$ Tact mit dem $\frac{2}{4}$, der $\frac{9}{8}$ mit dem $\frac{3}{4}$ Tacte zusammenfällt. Einestheils die Bequemlichkeit der Componisten, welche in einer fortgesetzten ungeraden Zerlegung jede Triolenfigur besonders als solche zu bezeichnen Anstand genommen, anderntheils der Wunsch derselben, bei dem Wechsel von 2- und 3theiligen Zerlegungen jeder Unklarheit auf dem Papiere, jedem möglichen Mißverständnisse Seiten des Ausführenden vorzubeugen, mögen sie veranlaßt haben, sich der Tactarten $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ u. s. w. zu bedienen. Geht nun aber eine Zerlegung durch 3, also eine Triolenbewegung, durch ein ganzes Tonstück oder auch nur durch einen Theil desselben consequent fort, wie dies z. B. im ersten Satze der Sonate Op. 54 von Beethoven der Fall ist, so dürfte in Folge dessen schon ohnedies eine Unklarheit auf dem Papiere, ein mögliches Mißverständniß Seiten des Ausführenden nicht zu besorgen sein; und da bei einem häufigeren und schnelleren Wechsel der 2- und 3theiligen Zerlegung, wie z. B. in folgenden Rhythmen:
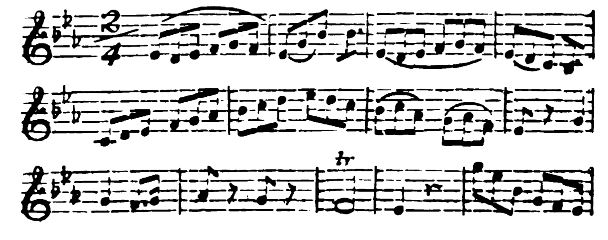


Praeludium. Nr. 5 und Fuge Nr. 10 aus dem 2. Theile des wohltemperirten Klavieres von Bach.

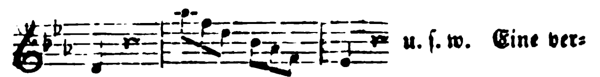
demgemäß ein Tactartenwechsel vom Componisten aus guten Gründen ja doch nicht beliebt wird, die Zuträglichkeit für Anwendung eines solchen in manchem Falle überdies kaum vorhanden sein dürfte, weil er hin und wieder Tact für Tact, oder wohl gar mitten im Tacte eintreten müßte, hier also dennoch eine besondere Bezeichnung der Triolen nothwendig erscheint: so würde es eben am aller Einfachsten sein, wenn man die gemischten, so wie die dreifüßigen Tactarten gänzlich aufgeben und statt ihrer diejenigen geraden und ungeraden Tactarten vorzeichnen wollte, von denen sie abgeleitet werden.

Fand in den eben angeführten Beispielen eine gleichzeitige zwei- und dreitheilige Zerlegung unter Vorzeichnung nur einer Tactart Statt, so kommt eine solche mit vorgeschriebenem Wechsel der Tactarten z. B. im letzten Satze des C-Dur Quintetts von Beethoven vor, und zwar in Bezug auf folgende Rhythmen:



Eine durch einen ganzen Tonsatz fortgesetzte Achteltriolenbewegung unter der Vorzeichnung $\frac{2}{4}$, also einen wahrhaften $\frac{6}{8}$ Tact, unter jener Etiquette findet man dagegen im letzten Satze der Es-Dur Symphonie von Andr. Romberg, dessen Hauptrhythmen die folgenden:




u. s. w. Eine vergleichende Betrachtung dieser verschiedenen Fälle macht sogleich den Mangel eines Princips fühlbar, über welches die Componisten sich eben nur zu einigen hätten, um wenn nicht eine Vereinfachung des Systems, so doch eine Gleichmäßigkeit in der Benutzung der Tactarten ein und für allemal herbeiführen. Denn so gut Bach im erstgenannten Beispiele den $\frac{12}{8}$ Tact vorzeichnete, und dennoch die zweitheilige Zerlegung des Viertels zuweilen in Anwendung brachte, so gut machte er auch — abgesehen davon, daß ihn das Ueberwiegen der Triolen, die Seltenheit der 2 Achtel zur Wahl des $\frac{12}{8}$ Tactes jedenfalls bestimmt hat — den $\frac{4}{4}$ Tact vorzeichnen und die dreitheilige Zerlegung — wo nöthig — besonders andeuten oder sie zu errathen der Uebersicht des Spielers auf dieselbe Weise anheimgeben, auf welche er dies hinsichtlich der zweitheiligen Zerlegung zu thun für hinreichend erachtet hat. Eben so konnte Beethoven den angezogenen Finalsatz durchweg mit $\frac{2}{4}$ Tact schreiben, wie Romberg sein Rondo nach den bisher üblichen, wenn auch vagen Gewohnheiten im $\frac{6}{8}$ Tacte hätte schreiben sollen.

Ein gänzliches Aufgeben der abgeleiteten Tactarten wäre demnach nicht nur recht wohl zu ermöglichen, sondern in vielen Beziehungen sogar von Vortheil, und hat überdies in einzelnen Fällen von Seiten mancher Componisten, wenn auch — wie zu vermuthen — mehr aus Instinkt als aus Grundsatz, schon stattgefunden, wie dies eine große Anzahl von Tonstücken bezeugt, in welchen man z. B. bei durchgängiger Achteltriolenbewegung dennoch den $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Tact vorgezeichnet findet.

Ob nun die im Obigen vorgeschlagene Art der Vereinfachung oder die auf dem zweiten Wege zu erreichende den Vorzug verdienen dürfte, wird sich aus dem Folgenden erst ergeben.

Jener zweite Weg zur Vereinfachung des Tactartensystems müßte unter einstweiliger Festhaltung der bisher angewendeten 4 Gattungen vor Allem die große Anzahl der Zähler beseitigen, indem er dieselbe auf je einen zurückführte. Daß der $\frac{2}{2}$ Tact mit dem $\frac{2}{4}$ Tact im Effecte eben so zusammenfällt, wie alle Tactarten mit den Nennern 3, 4, 6, 9, 12 unter einander zusammenfallen, daß mithin von allen den nur in Bezug auf die Zähler verschiedenen Tactarten einer Gattung eine einzige genügen würde, wie z. B. gerader Tact: $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$, ungerader: $\frac{3}{4}$, gemischter: $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$, dreifüßiger: $\frac{9}{8}$, das wird wohl Niemand zweifelhaft sein, und allein durch die Bestimmung des Tempo würde dann das Maaß für die Schnelligkeit der Bewegung angegeben werden können.

Forscht man nun in den Werken denkender Componisten den möglichen Gründen nach, aus welchen sie hier eine Eintheilung nach Vierteln, dort eine nach halben Noten, an anderen Orten wieder eine nach Achteln, wohl gar nach Sechzehntheilen oder ganzen Noten gewählt und vorgezeichnet haben: so findet man den einzigen vernünftigen Grund für diese Verschiedenheiten in dem Charakter der Tonstücke, in dem Bemühen der Componisten, diesen Charakter auch durch die Art der Niederschrift, durch die Darstellung auf dem Papiere einigermaßen anzudeuten. Namentlich giebt die Benutzung der seltenen und extremen Tactarten in solchen Werken hierüber den nöthigen Aufschluß. So kommen die kurzen Tactarten $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{16}$ namentlich in Tonsätzen flüchtigen Charakters, bei Anwendung kurznotiger Figuren, die langen Tactarten $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{12}{4}$ dagegen vorzugsweise in Tonsätzen breiten Charakters, bei Anwendung gewichtiger Rhythmen vor.

Für den Zuhörer ganz gleichgültig, im Effect vollkommen übereinstimmend, daher nur für das Auge des Spielers von Belang, kann unter Veränderung der Tempobezeichnung Dasselbe im $\frac{3}{8}$ Tacte geschrieben werden, was vom Componisten im $\frac{3}{4}$ Tacte zu schreiben beliebt wird. Da nun aber der Charakter eines Tonsatzes noch durch andere Mittel angedeutet werden kann und muß, als durch den ohnedies sehr versteckten Hinweis auf den Zähler der gewählten Tactart, so dürfte einer Vereinfachung des Tactartensystems durch Reduction der Zähler nicht das Geringste im Wege stehen; im Gegentheil würde auf diese Weise eine Uebereinstimmung der Tactarten unter sich zu ermöglichen sein, welche namentlich in Bezug auf die Einprägung der Tempi als von großem Vortheil sich erweisen müßte, sobald nämlich auf eine schon früher angedeutete Art jene Reduction nur gleiche oder nächstverwandte Zähler übrig läßt, wie es dann der Fall ist, wenn nur die folgenden Tactarten beibehalten werden: $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$.

In Bezug aber auf das hier in Erwähnung gekommene Kapitel von den Tempis, von ihrer Bezeichnung und Einprägung, erscheinen mir noch folgende Bemerkungen als nothwendig und am rechten Orte.

Der gänzliche Mangel einer jeden Bestimmtheit in den Kunstausdrücken, durch welche das Zeitmaaß in der Tonkunst bis auf diesen Tag anzugeben versucht worden ist, hat sich wohl einem Jeden schon fühlbar gemacht. Man verliert in diesem Gebiete vollends jeden Anhaltepunkt, wenn man die Tempobezeichnungen in älteren Tonstücken denen in neueren

gegenüberhält. Durch die Ueberschriften Allegro, Andante, Adagio etc. ist selbst mit Hülfe der Nebenbestimmungen, wie non troppo, molto, assai, con moto u. dgl. einem Vergreifen des Zeitmaaßes Seiten des Ausführenden noch lange nicht vorgebeugt. Die Bezeichnung nach den Graden des Metronoms hilft hier allerdings aus, und es muß — besitzen wir nur erst allgemein Kunstschulen zur Bildung aller unserer Musiker — jedenfalls dahin kommen, daß in diesen einige bestimmte Hauptbewegungen des Metronoms den Schülern gewissermaßen eingepflanzt und sie dadurch zugleich in den Stand gesetzt werden, auch die von jenen mehr oder weniger abweichenden Bewegungsarten mit ziemlicher Sicherheit aufzufinden. Alsdann wird es der Tempobezeichnungen durch Worte gar nicht mehr bedürfen, die leidigen Ueberschriften in fremder Sprache werden ebenfalls gänzlich überflüssig sein, und zur näheren Bezeichnuug des Charakters oder des Vortrags eines Tonstücks oder einer Stelle in demselben wird — wenn überhaupt nöthig — ein deutscher Ausdruck am passendsten verwendet werden können.

Würde nun die Anwendung einer nur geringen Anzahl von Tactarten, die sämmtlich z. B. auf Viertel lauten, wie etwa $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ schon jetzt eine Einprägung der Tempi außerordentlich erleichtern, so dürfte dies um so mehr dann der Fall sein, wenn zum alleinigen Anhaltepunkte die Grade des Metronoms allgemein auf die oben beregte Weise angenommen werden sollten.

Eine Auseinandersetzung jener radikalsten Vereinfachungsmethode, deren schon früher flüchtig Erwähnung geschah, verspare ich mir auf den Schluß dieser Abhandlung. Vorher sind noch eine Menge Fragen in Betracht zu ziehen, die mit dem Hauptgegenstande in engem Zusammenhange stehen, und deren nähere Erörterung dazu beitragen wird, das Prinziplose in der bisherigen Art der Benutzung der Tactarten und das Wünschenswerthe einer Vereinfachung des Systems noch fühlbarer zu machen. Natürlich aber kann bei Anführung gegebener Beispiele zu diesem Zwecke nur auf das alte Tactartensystem Bezug genommen werden, und es hat die Vorausnahme jener beiden Grundzüge der Vereinfachung, auf welche dann wieder zurückgekommen werden muß, nur dazu dienen sollen, die Hauptsache selbst in ein helleres Licht zu stellen und hinlänglichen Boden für die nun folgenden Untersuchungen zu gewinnen.

Zunächst nun kommt es nämlich häufig in Frage, ob in vorliegenden Fällen eine einfache Tactart oder eine zusammengesetzte doppelten Gehaltes, nämlich, nicht, ob z. B. der $\frac{2}{2}$ oder der $\frac{4}{4}$, der $\frac{2}{4}$ oder der $\frac{4}{8}$ Tact, worüber schon früher das Nöthige gesagt worden, sondern ob der $\frac{2}{4}$ oder der $\frac{4}{4}$, der $\frac{3}{8}$ oder der $\frac{6}{8}$, der $\frac{3}{4}$ oder der $\frac{6}{4}$, der $\frac{6}{8}$ oder der $\frac{12}{8}$ Tact zu wählen sein dürfte, und in Hinblick auf das Verhältniß der oben genannten Tactarten zu einander erscheint demnach selbst der ungerade Tact mit 3 gegenüber dem gemischten mit 6 als einfacher, der letztere dagegen als zusammengesetzter, und durch diese Bemerkung findet ein früherer Hinweis auf Späteres hier seine endliche Erledigung.

Ueber die Gesichtspunkte, welche bei einer Entscheidung jener Frage festzuhalten sein dürften, herrscht noch große Unklarheit und geben hiervon einzelne Tonsätze sogar der berühmtesten Meister recht merkwürdige Beweise ab. Für den Effect — das unterliegt wohl keinem Zweifel — ist es in vielen Fällen durchaus gleichgültig, ob in einem Tonsatze für eine Bewegung z. B. von 3 Achteln der $\frac{3}{8}$ Tact, oder unter Zusammenziehung zweier Tacte der $\frac{6}{8}$ Tact, für eine von 2 Vierteln der $\frac{2}{4}$ oder der $\frac{4}{4}$ Tact gewählt wird. Es kann hierbei nur der eine Umstand in Betracht kommen, welcher schon früher angedeutet wurde, nämlich, daß die Wahl der entsprechendsten Tactart die Verständigung zwischen Componist und Ausführenden wesentlich zu erleichtern im Stande sein dürfte. Bei der Entscheidung über die vorliegende Frage ist nun allerdings das rein rhythmische Element, die Tactanzahl der einzelnen Glieder allein maaßgebend, und daher vor Allem ins Auge zu fassen, welche Arten von Rhythmen, ob geradtactige, oder ein Gemisch von gerad- und ungeradtactigen in Anwendung kommen. Geht nämlich durch einen Tonsatz in einfacher Tactart die geradtactige Abgliederung der Rhythmen, eine ausschließliche Benutzung von nur 2- und 4tactigen consequent fort, so könnte derselbe in vielen Fällen eben sowohl in zusammengesetzter Tactart aufgeschrieben werden; kommen jedoch neben den geradtactigen Rhythmen, deren wohl jedes Tonstück am mehrsten enthält, auch noch ungeradtactige 3- oder wohl gar 5- und 7tactige vor, so würde die Zusammenziehung zweier Tacte in einen einzigen den Schreiber vielfach in Verlegenheit setzen, und es ist in solchem Falle nur die Anwendung des einfachen Tactes anzurathen.

Es giebt nun, namentlich in schnellem Tempo, nur wenig mustergültige Tonsätze einfacher Tactart, welche einen bunten Wechsel gerad- und ungeradtactiger Rhythmen aufzeigen. In Mozart's, Haydn's und noch in manchen Tonsätzen aus Beethoven's früherer Zeit kommt Derartiges zuweilen noch vor, namentlich in Sätzen humoristischen Charakters, und namentlich von Seiten des Componisten immer absichtlich, um das Gefühl des Zuhörers zu täuschen, welches, je kürzer der Tact, je schneller das Tempo,

desto unbedingter die consequente Fortführung der von Anfang an benutzten, in der Regel geradtactigen Abgliederung der Rhythmen erwartet und verlangt. In seinen späteren Werken ist Beethoven, welcher im Felde der Instrumentalmusik denn doch allein als Muster für die Jetztzeit gelten dürfte, von solchen rhythmischen Spielereien gänzlich zurückgekommen und fast alle seine Tonsätze im schnellen, selbst die Mehrzahl derer im langsamen Tempo enthalten nur geradtactige Rhythmen. Wendet er hin und wieder dennoch 3tactige Rhythmen an, so geschieht dies in der Regel auf eine längere Dauer, zur Bildung eines ganzen Theiles, zur Fortführung eines wirklich 3tactigen Motivs, wie z.B. im Scherzo der 9ten Symphonie, und er zeigt hier überdies noch den Eintritt der 3tactigen, so wie die spätere Wiederaufnahme der 4tactigen Rhythmen gewissenhaft in besonderen Ueberschriften an. Im erwähnten Tonsatze, Presto $\frac{3}{4}$, erscheint, nachdem der erste Theil nur 2- und 4tactige Rhythmen gebracht hat, bald nach Beginn des zweiten Theiles, und zwar nach einer Fermate, eine Reihe von 3tactigen Rhythmen während einer Dauer von 57 Tacten, ein 3tactiges Motiv in 19maliger Fortführung, was in dem Zuhörer das Gefühl eines $\frac{9}{4}$ Tactes erweckt.

Es ist hier nicht der Ort, näher zu erörtern, weshalb die Art und Weise, in welcher sich Beethoven der Rhythmik bedient, namentlich für die Instrumentalmusik als die einzig anzuempfehlende gelten muß, und wie so viele jener Spielereien mit ungeradtactigen Rhythmen selbst in humoristischen Tonsätzen mehr auf dem Papiere stehen, als in der Ausführung eine Wirkung auf den Zuhörer äußern; die besten Werke der neueren Componisten zeigen es jedoch ebenfalls, daß man in Bezug auf die Rhythmik die Grundsätze Beethoven's befolgt, und es wird daher gerechtfertigt erscheinen, wenn später ausschließlich auf diesen Meister Rücksicht genommen wird. *)

(Fortsetzung folgt.)

*) Sollte diese Abhandlung die Beachtung finden, welche ich ihr im Interesse der denkenden Künstler wünschen muß, so wird mir dadurch Veranlassung gegeben sein, auf ähnlich praktische Weise diesen hier nur flüchtig berührten Gegenstand in einer besonderen Abhandlung: über die Anwendung der verschiedenen Rhythmen in der Musik — weiter auszuführen.

Aus Frankfurt a. M.

Oper.

Nachdem Räder uns verlassen, trug das Tescher'sche Balletcorps aus Darmstadt im ganzen Monat Juni die Hauptkosten der Unterhaltung. Es tanzte im Maskenball, Robert, in der Stummen von Portici und anderen Opern, worin gewöhnlich die Tänze ausgelassen wurden, machte aber in dem Scribe-Zold'schen Feenspiel „der Zauberschleier", welches sechs Mal gegeben werden mußte, seinen größten Succeß. Die Musik von Titl dazu ist sehr charakteristisch und hat nichts gemein mit den gewöhnlichen Compositionen dieser Art, weshalb es immer ein Verstoß gegen die Achtung des geistigen Eigenthums bleibt, wenn man matte und triviale Tänze als Einlagen hinein schiebt. Ich würde mir als Componist dergleichen Eingriffe verbitten. Uebrigens hat Balletmeister Tescher seine Eleven, meistens noch blutjunge Mädchen, gut gezogen, denn das Räderwerk ihrer Gruppirungen, Tableaux und Shawltänze ging sehr exact. Die Solisten des Ballets sind die jungen Damen Dittmann (drei Schwestern), Wagner, Meyer, Lehmann und die kleine geniale Vogel. Als vorzüglicher Groteskttänzer aber excellirte Hr. Dornewaß.

Vergebens glaubte sich nun unser vielgeplagtes Orchester einiger Ruhe erfreuen zu dürfen, denn kaum waren die Tänzer fort, so erschien Réer von Coburg, um uns wieder alle die Opern vorzuführen, in welchen Tichatschek gesungen hat. Nebstbei noch wurde Dom Sebastian von Donizetti einstudirt und am 9ten Juli zum Benefiz unserer Anschütz gegeben. Obgleich man Tichatschek sehr gefeiert hat, so erkannte man doch leicht, daß Réer als lyrischer Sänger über ihm steht. Beide Sänger könnten sehr wohl neben einander gelten, ohne in Collision zu gerathen, wenn Tichatschek sich ausschließlich dem Epos, Réer der feineren Cantabilität widmen würde. Bis jetzt sang er in folgenden Opern: Hugenotten, Belisar, Martha, Postillon von Lonjumeau und weiße Dame mit steigendem Beifall. Dom Sebastian aber wurde mit unseren einheimischen Mitteln, und zwar mit noch zweifelhaftem Erfolg gegeben. Wahrscheinlich weil man die Oper wieder a priori todtgeschlagen hat, denn, wie gesagt, jede neue Oper ist eine geborne Feindin — gewisser Leute. Doch steht zu hoffen, daß ihr Werth bei wiederholten Aufführungen steigen werde, da sie doch viel Schönes enthält und sorgfältig in Scene gesetzt war. Die Besetzung der Hauptrollen ist folgende: Zaide, Mad. Anschütz, Sebastian, Hr. Chondimsky, Camoens, Hr. Clement, Abayaldos, Hr. Dettmer, und Don Juan de Silva, Hr. Leser.

Es giebt vielleicht kein willigeres Sängerpersonal in der Theaterwelt, wie das unsere, und dennoch findet das Institut im Ganzen nur wenig Anerkennung. Mag's in der Zeit, in der Blasirtheit des Publikums oder in der immer mehr und mehr dahinschwindenden Illusion liegen, ich weiß es nicht, aber daß eine neue Oper, und dazu als Benefiz unserer allbeliebten Anschütz, leer blieb — indem doch Don Juan als Einnahme für das Chorpersonal etwas machte, das, horribile dictu! ist ein sehr trauriges Zeichen unseres socialen Zustandes. Freilich wurde Mad. Anschütz mit Blumen und Kränzen überschüttet, aber — wir leben ja, o bittre Ironie, in der Zeit der Flora. Wenn nun auch die wahre Genialität sich nie verleugnen kann, sobald der Isis-Schleier gelüftet ist — so mag doch eine ganz andere Stimme erwachen, sobald er wieder fällt. Aber das fühlt kein Publikum, und — es wird mir sehr warm zu Sinne, wenn ich bedenke, daß zwischen den Schaufahrten auf dem Thespiskarren und unseren Pantheonen ein Zeitraum von zweitausend Jahren liegt, und darüber.

Außer Réer gastirten noch Hr. Wilke vom Stadttheater zu Cöln als Masetto und Papageno, und Hr. Cremenz von Hannover als Don Pedro, ohne besondern Erfolg. Der neu engagirte Bassist, Hr. Dettmer, hat als Ankerström, Leporello, Sarastro, Figaro und vorzüglich als Marcell sich in der früheren Gunst des Publikums wieder festgesetzt, und wird sich als Künstler wie als Mensch wohl auch darin erhalten. — Dem Vernehmen nach werden Frl. Wiedemann und Hr. Leser die hiesige Bühne wieder verlassen. Offenbar war die erstere hier nicht an ihrem Platz, Hr. Leser aber wird schwer zu ersetzen sein, da er wenig Ansprüche macht, dabei aber äußerst brauchbar ist, und überall mit Sicherheit auftritt und wirkt. Sein Organ ist etwas rauh, das ist wahr, aber im Uebrigen ist er ein musikalischer Sänger, dessen in dem Ensemble äußerst wirksamer Baß das große Es auch D mit Leichtigkeit erreicht. Daß Hr. Leser bei einer plötzlichen Unpäßlichkeit des Hrn. Dettmer an demselben Tage den Bertram übernahm und ohne Anstoß sang, ist ein Fall, der hier ganz unberücksichtigt bleibt. — So eben wird eine neue Oper ausgeschrieben: der Rächer (Cid) von Prechtler und Schindelmeisser.

C. G.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Concertstücke, Sonaten, Phantasien.

St. Heller, Op. 65. Sonate (Nr. 2, H-Moll). Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.

Wird besprochen.

Für Violine mit Begleitung.

J. Eichberg, Op. 14. Feuilles d'Album, collection de morceaux de Salon mélodieux et caractéristiques pour Violon avec accompagnement de Piano. Peters. 1 Thlr.

Der Componist schreibt immer geschickt für sein Instrument; seine Melodien sind weniger tief, als angenehm und fließend. Bedürftigen sei der Componist empfohlen.

A. M. Blanc, Op. 6. Fleur d'orient, Etude de Salon, facile, pour le Violon. Hofmeister. 7½ Ngr.

Es ist wünschenswerth, eine Begleitung zu dieser Etüde zu geben, weil sie sich dann zum Salonvortrage eignen würde. Sie ist angenehm und artig erfunden, und läßt beim Anhören in dem Geiste der Zuhörer das Bild eines auf leichtgekräuselter Fluth schaukelnden Kahnes entstehen, an dessen Bord sich gemüthliche, zärtlich Liebende heiteren Empfindungen überlassen.

H. Reber, Op. 15. Six pièces pour Piano et Violon, divisées en 3 suites. Mechetti. Heft 1, 1 Fl. 15 Kr. Heft 2 u. 3, 1 Fl.

Gut und correct gearbeitete Stücke, die wir wegen ihrer leichten Ausführung gern Besseres wollenden Dilettanten empfehlen. Die Violinstimme bleibt durchaus in der tiefsten Lage, was wir besonders hervorheben für die, welche das Spiel in höheren Lagen fürchten.

J. Joachim, Op. 1. Andantino und Allegro scherzoso für Violine mit Orchester oder Pianoforte. Kistner. 1 Thlr. 5 Ngr.

Lieder mit Pianoforte.

C. Hauschild, Op. 6 u. 7. Lieder für 1 Singstimme. Basel, Felix Schneider. Op. 6, 1 Fl. Op. 7, ½ Fl.

— — —, Op. 5. Lieder in allemannischer Mundart für 1 Singstimme. Ebend. 1 Fl.

— — —, Op. 8. Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Ebend. ⅔ Fl.

Ganz einfache, leicht auszuführende Lieder, im Volkstone, den der Verfasser hin und wieder recht glücklich zu treffen weiß. Spricht auch nicht eine besonders befähigte, künstlerisch gebildete und schaffende Natur aus denselben, so zeigt sich doch darin das Streben, die Texte sinngetreu wiederzugeben. Vieles darunter läßt freilich völlig unbefriedigt, indem sich ein noch zu naiver Dilettantismus bemerkbar macht. Die Begleitung dazu ist sehr einfach und auch dem ungeübtesten Spieler zugänglich, meist einfache Accorde, aber nicht ohne Geschick. Von den Allemannischen Liedern, Op. 5, sind zwei hervorzuheben, „Heimweh" und „Auf einem Grabe". — Vieles kann für Kinder recht zweckmäßig verwendet werden, wozu Op. 6 und 7 die Hand bieten. Unter den vierstimmigen Liedern, die gleichfalls ganz einfache Lieder sind mit beigesetztem Alt, Tenor und Baß, verdienen Nr. 3, „Lobgesang", Nr. 5, „die Hoffnung", und Nr. 6, „Ob ich schon wand're im finstern Thal" (nach Psalm 23, 4.), vor den übrigen genannt zu werden. Letzteres für Alt-Solo mit Chorbegleitung, recht sinnvoll wiedergegeben.

C. Scheidler, Liebesbotschaft (Liederkranz, Nr. 18). Luckhardt. 7½ Ngr.

Das Lied ist mit so vielem Fleiß gearbeitet, daß es fast an das Zuviel grenzt. Vornehmlich ist dadurch die Begleitung schwerfällig geworden, die gerade hier eine leicht bewegliche sein muß. Franz Schubert hat dies besser gemacht: er läßt das „rauschende Bächlein so silbern und hell" sanft und lieblich dahin gleiten, so zart, wie eben der Bote dem süßen Liebchen zueilen muß.

G. Hölzel, Op. 29. Das Lied von der Lanze, Liebesfrage. 2 Lieder für Bariton. Haslinger. 45 Kr.

— —, Op. 36. Deutsches Matrosenlied. Ebend. 30 Kr.

— —, Op. 37. Die Thräne, von Herloßsohn. Ebend. 30 Kr.

— —, Op. 38. Der Lauf der Welt. Ebend. 24 Kr.

Des Componisten Art und Weise ist bekannt; eine Sinnesänderung ist hier nicht wahrzunehmen gewesen, deshalb genügt diese kurze Anzeige.

Fr. v. Suppé, Op. 40. Liedercyclus. Des Greises Traumlied, Gedenke mein, Scheiden — Leiden, Der Geistertanz, Weine nicht! Haslinger. 1 Fl. 45 Kr.

Nicht alle Lieder haben gleichen Werth. Während bei den ersteren ein ernsteres Nachdenken von Seiten des Tonsetzers sichtbar wird, bleiben die letzteren auf dem Wege der Gemächlichkeit, und warten gemüthlich auf den, der sich gerade mit ihnen zu begnügen gesonnen ist. Auszuführen sind sie alle leicht, in der Singstimme, wie in der Begleitung; erstere besonders ist zweckmäßig gehalten.

Fr. Kücken, Op. 47. Wo still ein Herz von Liebe glüht, von Geibel. Kistner. 10 Ngr.

— —, Op. 50. Zwei Marienlieder, Ave Maria, die Trösterin der Betrübten, für Alt und weiblichen Chor, mit Pianoforte oder Orgel. Ebendaselbst. 15 Ngr.

Op. 47 ist ein einfaches sangbares Lied, wie sich in dieser Manier schon viele in den früheren Werken des Componisten befinden. Die Marienlieder, Op. 50, tragen das sinnliche Element des Katholicismus zur Schau. Sie sind leicht und sangbar, und die Chorstellen nicht ohne Wirkung. Sie seien empfohlen.

H. Marschner, Op. 141. Der Gefangene, nach dem Russischen des Schukowsky. Kistner. 15 Ngr.

— — —, Vier deutsche Lieder für Sopran oder Tenor. Hofmeister. 2 Hefte, jedes 10 Ngr.

Marschner hat noch wenig im Fache der Ballade geleistet, auch Op. 141 kann nicht besondere Empfehlung für sich beanspruchen, obgleich es der interessanten Züge viele in sich enthält. — Die deutschen Lieder haben uns mehr interessirt, sie sind leichter, als sie gewöhnlich Marschner zu geben pflegt, aber sie sind frisch und anmuthig.

H. Marschner, Op. 140. Bilder des Orients, von H. Stieglitz. (Neue Folge von Op. 90.) Kistner. 2 Hefte (3tes u. 4tes), jedes 25 Ngr.

Besprochen werden:

O. Gerke, 31stes Werk. Sechs Lieder. Fiszmer. 17½ Sgr.

H. Stähle, Op. 5. Sechs Lieder für Bariton oder Baß. Luckhardt. 20 Sgr.

O. Tiehsen, Op. 28. Sechs Gedichte von Lenau, Reinick u. s. w. für 1 Sopranstimme. Bote u. Bock. 25 Sgr.

J. Rietz, Op. 26. Zwölf Gesänge für 1 Singstimme. 2 Hefte, à 1 Thlr. Bote u. Bock.

A. Lindner, 10tes Werk. Sechs Lieder. Nagel. 22 gGr.

F. Löbmann, Op. 13. Zwei Lieder für Mezzo-Sopran. Whistling. Nr. 1, ¼ Thlr. Nr. 2, desgl.

Für Männerstimmen.

A. M. Storch, Sängerfahrt. Originalcomposition für

Männerstimmen. 1ster Band, Heft 1—5. Partitur à 10 Kr. Stimmen à 16 Kr.

D. Gerke, 33stes Werk. Die Weihe des Gesanges, von P. Herle. Fischmer. Part. u. St. 17½ Sgr. Stimmen allein 10 Sgr.

Werden besprochen.

Für vierstimmigen Frauenchor.

F. Lachner, Op. 91. Der 133ste Psalm: Siehe, wie fein und lieblich ist's, wenn Brüder einträchtig bei einander wohnen. Schott. Partitur und Stimmen, 54 Kr.

Eine gut contrapunktisirte und instrumentirte Arbeit.

Für Schulgesang.

D. Lorenz, Schulgesangbuch. 2 Thle. 1849. Orell, Füßli u. Comp.

L. Erk u. **A. Jacob**, Musikalischer Jugendfreund. Sammlung von Gesängen mit Clavierbegl. 1s Heft. Bädeker.

Werden besprochen.

Für die Orgel.

C. H. Strube, Theoretisch-praktische Orgelschule. 3 Bände. 1ster Band. Subscrpr. 1 Thlr. 6 gGr. Ladenpr. 2 Thlr. Helle'sche Buchhandlung.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band.

№ 10.

Den 1. August 1840.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
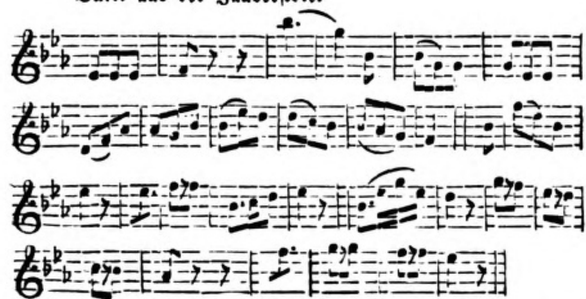
Inhalt: Die Wahl der Tactarten (Forts.) — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Die Wahl der Tactarten.

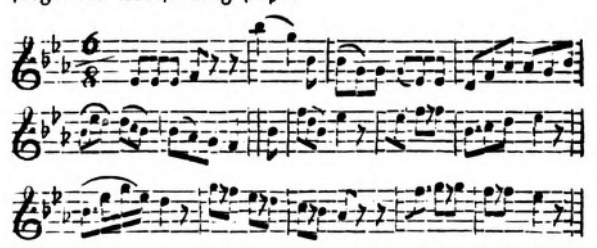
(Fortsetzung.)

Ist nun also — um auf die Hauptfrage wieder zurückzukommen — der einfache Tact überall am Platze, weil er die Anwendung von Rhythmen jeder Tactzahl gestattet, ist dagegen der zusammengesetzte, nämlich die Vereinigung zweier einfacher Tacte zu einem einzigen blos da zuträglich, wo in einfacher Tactart nur geradtactige Abgliederung stattfand, so kommt bei einer Entscheidung des Componisten für den zusammengesetzten Tact nur eine Frage, allerdings aber eine sehr wichtige, in Betracht, die Frage nämlich, welcher einfache Tact hierbei in thesi und welcher in arsi zu stellen ist. Mozart, welcher in dieser Hinsicht sehr fein unterschied, hat z. B. für folgende Rhythmen:
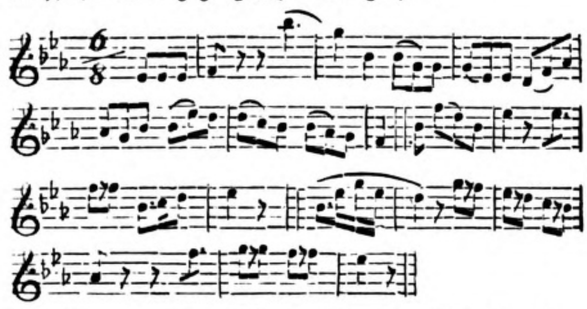
Duett aus der Zauberflöte.



nicht den einfachen 3/8, sondern den zusammengesetzten 6/8 Tact gewählt. Der Grund für diese Wahl kann ganz unberücksichtigt bleiben. Mozart hat nun aber die Rhythmen in den Rahmen des 6/8 Tactes nicht in folgender Weise eingepaßt:



wie es dem oberflächlichen Beurtheiler das Natürlichste zu sein scheinen dürfte, sondern er hat dies auf die nachstehende entgegengesetzte Art gethan:
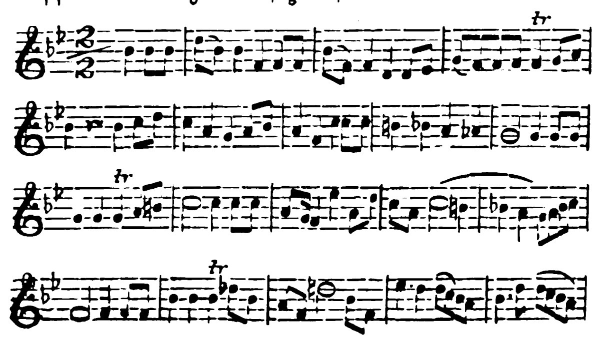


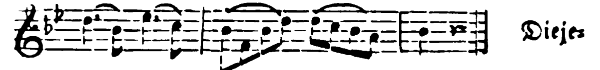
Der Grund, aus welchem er so und nicht anders geschrieben, giebt zugleich den Anhaltepunkt für alle ähnlichen Fälle ab, und wird man sich über densel-

ben ganz klar, so kann man bei Anwendung zusammengesetzter Tactarten in der Schreibweise wohl kaum wirkliche Verstöße begehen. Als jener Grund aber erscheint bei näherer Beleuchtung die Nothwendigkeit, alle Schlüsse der Harmonie und Melodie, Haupt- und untergeordnete, ganze und halbe Schlüsse stets auf den thetischen Tacttheil zu stellen, und daher nie in der Hälfte des Tactes, auf einem arsischen Theile zu schließen. Vorausgesetzt nun, daß die verschiedenen Rhythmen eines Tonsatzes überhaupt Ebenmaaß, Fluß und Uebereinstimmung in der Abgliederung offenbaren, so wird einfach jene Rücksicht auf die harmonischen Schlüsse den Maaßstab für eine richtige Anwendung der zusammengesetzten Tactart abgeben.
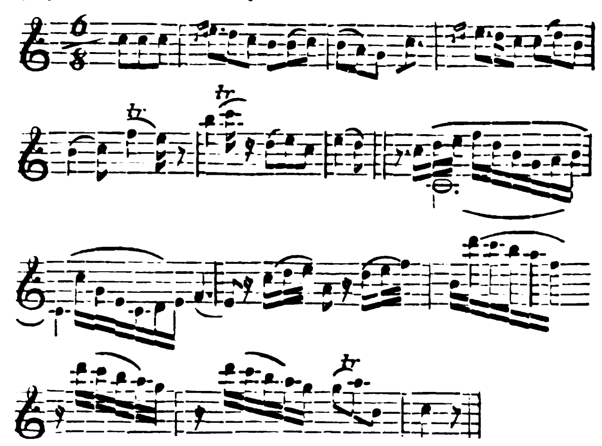
Ist nun aber in Bezug auf das obige Beispiel von Mozart für die Wahl der Tactart $\frac{2}{4}$ außer dem Willen des Componisten ein weiterer Grund nicht anzugeben, ist überhaupt, wenn nur kein wirklicher Verstoß geschieht, dem Componisten es ganz zu überlassen, ob er rücksichtlich der Benutzung der vorhandenen Tactarten das Einfache oder das Complicirtere vorziehen will, ist es blos zu wünschen, nicht zu gebieten, daß man Gelegenheiten zu Vereinfachungen nicht verabsäume: so ist die Möglichkeit für eine beliebige Entscheidung zwischen zwei verschiedenen Tactarten Seiten des Componisten zwar in manchen Fällen gegeben und alsdann jede der zu wählenden Tactarten gleich richtig, daher auch die Wahl selbst fast gleichgültig; in anderen gewissen Fällen jedoch kann im Interesse des genauen Verständnisses Seiten des Ausführenden die Wahl nur einer bestimmten Tactart als die allein richtige bezeichnet werden, und diese gewissen Fälle werden nun näher ins Auge zu fassen sein. Vorher jedoch mögen die Grundsätze, welche hierbei zu befolgen sind, aus einigen Beispielen im umgekehrten Verhältnisse zu entwickeln versucht werden.

Die Rhythmen aus der Champagner-Arie des Don Juan würden nur auf folgende Weise in den doppelten Tact zu übersetzen sein:





Diejenigen aus der zweiten Arie der Zerline nur auf nachstehende Art in den $\frac{6}{8}$ Tact:



Die wahre, d. h. nicht die papierne, scheinbare Betonung dieser Rhythmen wird dadurch nicht geändert, aber auch nicht gebessert, und deshalb ist die vorstehende Schreibart derselben nicht falsch, aber auch nicht nothwendig. Ein anderer Fall tritt jedoch dann ein, wenn wir zuweilen in Tonsätzen von schnellem Tempo und kurzer Tactart, von je zwei Tacten der erste entschieden leichter als der zweite, jener als ein quasi Auftact (zusammengesetzter Auftact) zu diesem erscheint. Weil nun aber — eine geradtactige Abgliederung in consequenter Fortführung vorausgesetzt — der Ausführende von je zwei Tacten den ersten für den betonten, den zweiten für den unbetonten ansieht und anzusehen deshalb gewöhnt und berechtigt ist, weil ein anderer äußerer Anhaltepunkt für die richtige Betonung bis dato ihm noch gänzlich mangelt, und übrigens in den meisten Fällen seine Gewöhnung ja ohnedies mit der Meinung des Componisten zusammenzutreffen pflegt: so kann es in jenen anderen Fällen eben nur Mißverständnisse Seiten des Ausführenden veranlassen, wenn vom Componisten ein von jenem verschiedenes, umgekehrtes Verhältniß der quasi schweren und leichten Tacte beliebt wird, dieses sich aber dem Auge in voller Klarheit nicht sofort darstellt. Zur Darstellung aber solchen umgekehrten Verhältnisses sind recht eigentlich die zusammengesetzten Tactarten vorhanden, wenigstens erscheint ihre Anwendung einzig und allein hier unbedingt nothwendig: demnach — wie im Hinblick auf die Vereinfachungsgrundzüge nur beiläufig noch erwähnt werden mag — dürften sie sich sogar als überflüssig erweisen, sobald

für die Erreichung ihres Zweckes ein anderes Mittel aufgefunden werden sollte

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Aufforderung und Bitte an den Berliner Tonkünstler-Verein. Jeder strebende Künstler will über sich ins Klare kommen, und auch der Componist, der es mit seiner Kunst ernst meint (ob ich es so meine, mögen meine bis jetzt veröffentlichten Werke entscheiden), will über seine Productionen vor Allem möglichst die Wahrheit hören, um weiter zu kommen. Ueber meine Compositionen sind aber schon früher sehr widersprechende Urtheile laut geworden, und man hat nicht verschmäht, deshalb mich persönlich zu verunglimpfen; ja, Hr. Dr. Eduard Krüger in Emden forderte noch 1847 Hrn. Julius Schäffer in Halle zur Beantwortung einer Frage, als zu einer Art Preisaufgabe auf, nämlich „zu beweisen, worin der Werth meiner Compositionen denn eigentlich bestehe?" Jener Verunglimpfer, vielleicht mit dem Hrn. Preisaufgabesteller ein und dieselbe Person, hatte aber auch nichts bewiesen.

Nachdem nun aber der Leipziger Central-Tonkünstler-Verein erst noch Anfang dieses Jahres einige meiner Werke der Empfehlung werth geachtet, außerdem namhafte Männer meinen Compositionen kein ungünstiges Zeugniß ihres Werthes wirklich ausgestellt haben, so scheint es fast, als ob auch die gerühmtesten Recensenten unserer Zeit in ihren abweichenden Urtheilen dem Irrthume unterworfen sein könnten, und wenn nun dasselbe Werk, wie das mit meinen „Neuen Nachtfaltern" Werk 24 in neuester Zeit wieder der Fall ist, in der N. Zeitsch. für Mus. Bd. 30 Nr. 46 von Hr. Dörffel, und in der Berliner N. Musikzeitg. 3ter Jahrg. Nr. 27 von Hrn. Kapellmstr. Koßmaly, so ganz verschieden beurtheilt worden ist, so liegt es eben so sehr im Interesse des Publikums, als der HH. Beurtheiler und des Componisten, noch ein drittes, möglichst unparteiisches Urtheil über dasselbe Werk zu vernehmen. — Hierzu bietet nun der §. 3 des Statutes des Tonkünstler-Vereins zu Berlin eine willkommene Gelegenheit, wo von Förderung der Tonkünstler „durch Vertheidigung gegen ungerechte Angriffe, öffentlich ausgesprochene Urtheile" die Rede ist. Hierauf Bezug nehmend, ersuche ich den zeitigen Präsidenten des Berliner Tonkünstler-Vereins, Hrn. Flodoard Geyer, dem ich persönlich ganz unbekannt bin, hiermit öffentlich, auf meine motivirte und ausdrückliche Bitte die Güte zu haben und meine „Neuen Nachtfalter" Werk 24 von einer hierzu eigends zu ernennenden Commission nochmals prüfen, über die beiden bereits veröffentlichten Urtheile ihre Meinung abgeben und zur Zeit das Endresultat gefälligst mittheilen zu wollen.

Stettin, Anfangs Juli 1849. Gustav Flügel.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau **Palm-Spatzer**, zuletzt in London bei der deutschen Operngesellschaft, so wie **Hr. Widemann** aus Leipzig, werden nächstens in Dresden gastiren.

Vermischtes.

In **Köln** wurde eine interessante Rheinsängerfahrt veranstaltet, welcher Jenny Lind beiwohnte, da sie zufälliger Weise auf ihrer Reise von Paris nach Stockholm auf einige Tage in Köln verweilte. Ein Gedicht von Sternau: Gruß des Rheins an Jenny Lind, componirt von Dorn, wurde auf der Fahrt gesungen, und machte einen so tiefen Eindruck auf die Schwedin, daß es ihr viele Thränen kostetete.

Der junge Tonkünstler **Adolph Gollmick** (ein Sohn unseres in Frankfurt a.M. lebenden Mitarbeiters) hat in London eine „Amateur-Choral-Society" größtentheils aus seinen Elèven gestiftet, worin nur gediegene Gesänge, Chöre und Instrumentalsätze deutscher Meister vorgetragen werden. Derselbe junge Mann hat sich seiner bei der Londoner deutschen Oper kürzlich gescheiterten Landsleute angenommen, und mit denselben auch einen Quartett- und Quintett-Cirkel für Streichinstrumente gebildet, für welchen bereits Einladungen cirkuliren. Gollmick ist nämlich gleich brav als Violinist wie als Clavierspieler. Diese Quartett-Gesellschaft in London besteht also aus den HH. Gollmick, Flersheim, Stromeyer, Arnold und Elsner (Violinist), sämmtlich Frankfurter Tonkünstler.

Aus **London**. Henriette Sontag. Freud' und Jubel in der Welt der Töne, Lob und Preis der wiedergewonnenen Sängerin! Was uns verkündet worden war, was wir nicht glauben durften, nicht zu hoffen wagten, es hat sich ereignet: Graf Rossi hat der Welt die allbeliebte Henriette Sontag zurückgegeben, um die er uns im Jahre 1829 durch verwünschte Ehepacten beraubt hatte, zur Zeit, da die Gefeierte in Berlin, in Paris, in London als Stern erster Größe im vollen Glanze prangte. Das erste Gute und Erfreuliche, das uns aus den politischen Umwälzungen erwächst, und welch' Gut! und wie unverhofft!

Fürsten und Völker, über die jene Wirren so viel Unheil brachten, können wir bemitleiden, nicht aber bedauern, daß Graf Rossi Amt und Einkommen verlor, denn die Welt hatte durch ihn mehr verloren; sie hat ihm lange gegrollt, ehe sie ihm die Einsperrung der holden Nachtigall verzieh, gleichviel ob in den Käfich des ehelichen Glücks. Unter anderen Um-

ständen würde in Betracht der weltgeschichtlichen Ereignisse, die wir erleben, das Mißgeschick, das den Diplomaten trifft, unbeachtet vorübergegangen sein; jetzt wächst es selbst zum Ereignisse heran, an welchem alle Welt sich betheiligt. Der Graf, heißt es, ertrug den Schlag, der seine Existenz beeinträchtigt, mit männlichem Muth, und verzichtete sogar auf den ihm angebotenen Ruhegehalt. Es ward Rath gepflogen zwischen ihm und seiner Gattin, und wohl mag die Erinnerung an gefeierte Triumphe, das wiederauftauchende Bedürfniß des Künstlerlebens unter berauschender öffentlicher Anerkennung auf die Entscheidung mit eingewirkt haben; kurz, nach reiflicher Ueberlegung ward beschlossen, daß die Gräfin wieder als anmuthige Sängerin erscheinen, die bei Hofe hochgehaltene Frau abermals die Bühne betreten, und Henriette Sontag zum zweiten Male ihre künstlerische Laufbahn beginnen solle.

Auf diese unverhoffte Nachricht begab sich Hr. Lumley, der bekannte heroische Director der königl. Oper zu London, (was hätte er in seiner Herzensangst wegen Concurrenz nicht für Siebenmeilenstiefeln gegeben!) flugs auf den Weg nach Berlin, um für die Bühne ihrer huldvollen Majestät der Königin von England die holde und huldreiche Fürstin des Gesanges zu gewinnen. Es gelang. Ein Vertrag ward unterzeichnet. Einige Tage darauf hatte Frau Gräfin Rossi Berlin verlassen und Dem. Sontag ihren Einzug in London gehalten. Man schlug ihr zu ihrem Antritt den Barbier von Sevilla vor, worin sie einst so schöne Triumphe gefeiert. Sie lehnte das Anerbieten ab. „Wird man nicht sagen, daß ich eine Passagensängerin bin und wieder die alte Leier anstimme?" bemerkte sie, und schien vergessen zu haben, wie zaubermächtig ihr Passagengesang gewirkt, und wie das Publikum der alten Leier nie genug hatte haben können. Sie verlangte in einer neueren Oper aufzutreten und wählte die Linda di Chamouny. Die Proben wurden angesetzt, Lablache, der große, denkende Künstler und treue Freund, gebeten ihnen beizuwohnen, als Richter und Beistand; Sonnabend am 7ten Juli war erste Vorstellung, ganz London in Bewegung, und Abends das Haus überfüllt ....

Beim Aufrollen des Vorhanges stand Jeder auf seinem Posten. Aus Neugier freilich, aber mehr noch aus persönlicher Theilnahme; Furcht und Hoffnung über das bevorstehende Schicksal der edlen Frau, in der Ungewißheit, wie das unternommene Wagniß ausfallen werde. Die Spannung war allgemein und unbeschreiblich. Wie hätte nicht jegliches Herz klopfen müssen bei dem beängstigenden Gedanken an das nahe Erscheinen der Künstlerin, die einst in ihrem Fache als der ersten eine gegolten, und nun, an einem und demselben Abend, das Glück ihrer Zukunft und zugleich den Glanz einer ruhmvollen Vergangenheit auf's Spiel setzte!

Ich habe, schreibt ein Pariser Augenzeuge, aus dessen Bericht wir diese Zeilen entnehmen, ich habe beim Grafen Pourtales in Paris das Portrait der Dem. Sontag in ganzer Figur von Paul Delaroche gesehen. Es ist aus ihren Jugendjahren, aus der Zeit ihres ersten Auftretens in Paris. Seit jenen Jahren hat sie an Pracht und Fülle der Gestalt gewonnen, ohne jedoch den Anstrich von Vornehmheit, den Adel eingebüßt zu haben, durch welche sich schon damals ihre ganze Persönlichkeit auszeichnete. Es sind immer noch die feinen, ausdrucksvollen Gesichtszüge, die schöne Harmonie der Formen, und jener ihr angeborene vornehme Anstand, den sie weder am Berliner noch am Petersburger Hofe verlieren konnte.

Die Handlung der Linda von Chamouny ist bekannt. Keine anmuthig heitere wie im Barbier, den Rossini's genialer Wurf obendrein zum Meisterwerk der Tonkunst erhob und mit hinreißender Kraft ausstattete, sondern eine ernste, rührende; keine zum Lachen, eine zum Weinen. Schien doch fast die Sängerin, die als Rosine so ganz in ihrem Elemente war, durch die Wahl der dieser Rolle völlig entgegengesetzten Linda Ansprüche anderer Art andeuten zu wollen.

Kurz vor dem Tage ihres Auftretens hatte der ganze englische hohe Adel der Sängerin seine Aufwartung gemacht, und dem russischen Gesandten Hrn. v. Brunow wurde nacherzählt, er habe in allen diplomatischen Cirkeln geäußert, für ihn bleibe Graf Rossi nach wie vor ein ehrenwerther College. Auch die Königin hatte sich kurz vor ihrer Abreise nach der Insel Wight viel mit dem Wiederauftreten der deutschen Sängerin beschäftigt. Unter solchen Umständen konnte diese jedenfalls auf eine wohlwollende, wenn gleich auch nicht gar leicht zu befriedigende Zuhörerschaft rechnen. Das einzige Gefährliche und Allerschlimmste war das noch frische Andenken an die begeisternde Jenny Lind.

Die Sängerin erschien. Ihr Auftreten ward mit einem Beifall begrüßt, der sich in fünf bis sechs rauschenden Salven zu erkennen gab. Sie sang, und mit ihren Tönen ergoß sich ein wahrer Zauber über die entzückten Zuhörer. Anmuth, Zartheit, Einfachheit, Färbung des Vortrags, Ausdruck und Empfindung, alles verrieth die Meisterschaft der hochbegabten, vollendeten Künstlerin. Sie schuf aus dieser von mancher Sängerin mit Geringschätzung betrachteten Linda eine ganz neue Rolle, und riß die Mitwirkenden zur Begeisterung mit sich fort. Die Vorstellung war vorzüglich. Eine Arie, ein Duett, ein Finale und eine Cavatine mußten wiederholt werden, und die Sängerin ward unter einem wahren Beifallssturm und Blumenregen zehn bis zwölf Mal hervorgerufen; ein beispielloser Erfolg.

Hr. Lumley wird den bedungenen hohen Jahresgehalt von achttausend Pfund Sterling sicherlich nicht zu bereuen haben.

A. A. Z.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 11.** Den 5. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
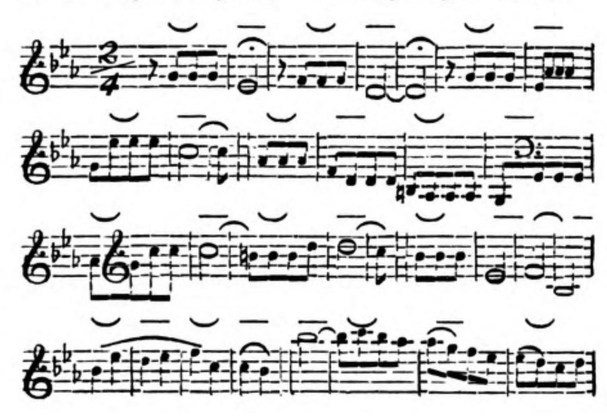
Die Wahl der Tactarten.
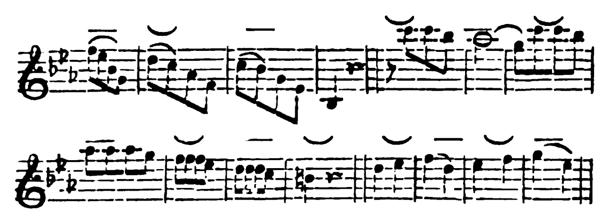
(Fortſetzung.)

Wenn alſo das gewöhnliche Verhältniß zweier einfachen Tacte ſich zumeiſt als das folgende:

$^2/_4$ … $^3/_4$ … herausſtellt und dann die gewählte Tactart beibehalten, aber auch häufig die doppelte, und zwar natürlich nur unter nachſtehender Schreibweiſe $^4/_4$ … $^6/_4$ … benutzt werden kann, ſo ergiebt ſich im anderen Falle aus einem umgekehrten Verhältniſſe hinſichtlich der Betonung zweier Tacte $^2/_4$ … und $^3/_4$ … nicht nur die Nothwendigkeit für eine Anwendung der doppelten Tactart, ſondern die noch viel dringendere für eine der Betonung vollkommen entſprechende Schreibweiſe, nämlich für die folgende: $^4/_4$ … und $^6/_4$ … denn nur zum Zwecke dieſer Schreibweiſe wird überhaupt der zuſammengeſetzte Tact hervorgeſucht. In Bezug aber auf vorhandene Beiſpiele dieſer Art haben ſelbſt namhafte Componiſten, wie z. B. Beethoven, in der Wahl der richtigen Tactart gefehlt, und eben der Autorität wegen, welche ein ſolcher Name in jeder Beziehung zu genießen pflegt, iſt es nothwendig, die Mißgriffe deſſelben nach dieſer Seite hin aufzudecken, damit geringeren Genies die Möglichkeit benommen werde, ſich auf die Fehler eines großen Mannes mit einem Anſchein von Recht zu berufen.
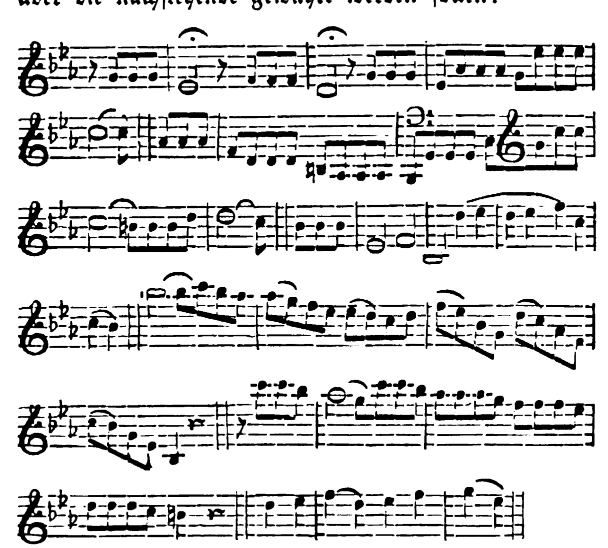
So treten im erſten Satze ſeiner C-Moll Symphonie die meiſten Rhythmen in der oben erwähnten Weiſe, d. h. von je zwei Tacten der zweite als der betontere auf, und eben die Entſchiedenheit, mit der ſie dies thun, weiſt auf eine andere Art der äußeren Darſtellung, auf eine veränderte Faſſung der Niederſchrift, auf die Wahl einer Tactart hin, welche ein Verkennen des wahren Verhältniſſes der einzelnen Tacte zu einander unmöglich macht. Es können die folgenden Rhythmen nur in der darüber angedeuteten Weiſe aufgefaßt, gedacht und vorgetragen werden:
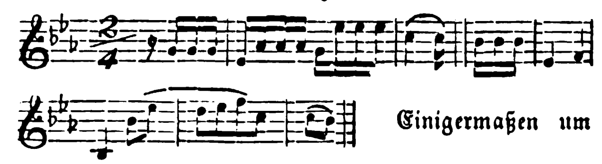




Dies lehrt einem Jeden das natürliche Gefühl, und eben der Zuhörer, dessen Auge nicht an die papierne Niederschrift gefesselt ist, empfindet es am allerunzweifelhaftesten; nur der Spieler wird, trotz seiner größeren Vertrautheit mit den Noten, so lange auf die umgekehrte Art der Betonung hingewiesen, bis ihm durch genauere Bekanntschaft mit dem Geiste des Tonsatzes das wahre Verständniß der rhythmischen Verhältnisse aufgeht.

Daher hätte, um dem Ausführenden die richtige Art der Auffassung sogleich von vorn herein und auf eine nicht zu verkennende Weise anzudeuten, vom Componisten als Tactart die doppelte, als Schreibart aber die nachstehende gewählt werden sollen:



Hierbei zeigt sich jedoch sogleich, daß die Tactart nicht $\frac{4}{4}$, die doppelte Tactart vom $\frac{2}{4}$ Tacte des Originals sein kann, sondern daß alle Hauptrhythmen ganz entschieden auf den $\frac{2}{2}$ Tact hinweisen, demnach Beethoven schon statt des $\frac{2}{4}$ Tactes den $\frac{1}{2}$ Tact hätte vorzeichnen sollen, gegen den gehalten der $\frac{2}{2}$ Tact als eine Art zusammengesetzter Tact erscheinen würde: daß daher die Wahl des $\frac{2}{4}$ Tactes in doppelter Beziehung — nämlich eben sowohl hinsichtlich des Nenners 2 bei kurzem Tacte, als auch hinsichtlich des Zählers 4 in jedem Falle — eine falsche war und diese Tactart mit Recht nur für eine Schreibart in um die Hälfte kürzeren Noten benutzt werden könnte.
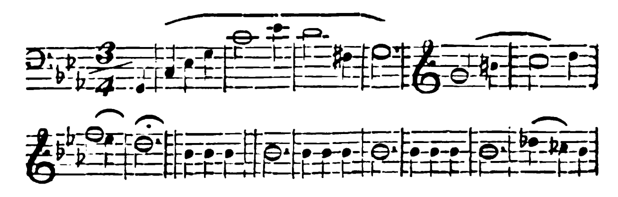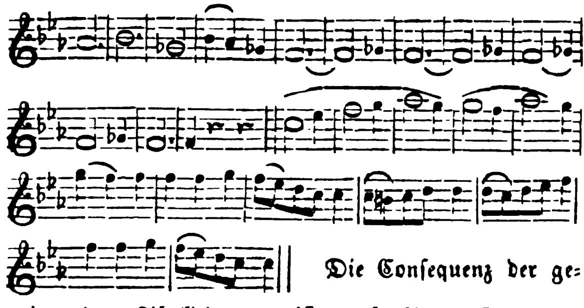


Einigermaßen um das wahre Verhältniß der einzelnen Tacte zu einander in Hinblick auf die Gewöhnung des Spielers anzudeuten, hat selbst der Componist für nothwendig erachtet, und aus dieser Rücksicht ist z. B. im Originale die zweite Fermate auf 2 Tacte ausgedehnt worden. Sie soll deshalb nicht länger gehalten werden, aber der 6te Tact soll durch Verbindung des 5ten mit dem 4ten das Ansehen eines unbetonten erhalten. Im weiteren Flusse des Satzes kann nun, beachtet man diese freilich sehr versteckte rhythmische Hindeutung, das Gleichgewicht zwischen leichten und schweren Tacten niemals verloren gehen, weil eben das ganze Tonstück nur geradtactige Abgliederungen enthält, das einmal als im Auftacte beginnende aufgefaßte Hauptmotiv eine andere, entgegengesetzte Auffassung nicht leicht wieder zuläßt.

Wenn Leute aus der prächtigen Klasse der Halbwisser hier etwa geneigt sein sollten, den quasi Tadel, welcher durch das Vorstehende über den natürlich unfehlbaren Beethoven auszusprechen tollkühn sich unterstanden worden ist, als unbegründet, als eine Profanation des Heiligen, Unantastbaren, oder mit Redensarten zu bezeichnen, wie sie aus dem Munde der Gedankenlosen nur gar zu häufig strömen, so kann dem entgegen vorläufig nur auf eine spätere Stelle vor dem Schlusse dieser Abhandlung verwiesen werden, wo die wahrscheinlichen Gründe angeführt sind für die von Beethoven beliebte Art der Niederschrift des vorliegenden wie des nachfolgenden Tonsatzes.
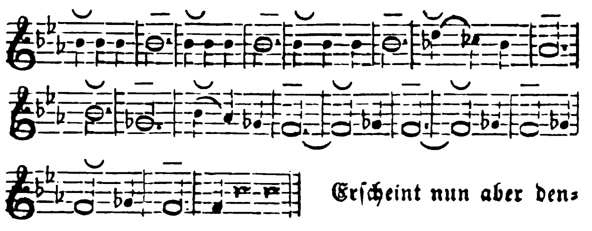
Einstweilen mag in der Aufzählung ähnlicher Beispiele fortgefahren werden.

Noch aus derselben Symphonie bietet ein anderer Satz, der 3te nämlich, in gleicher Weise Stoff zu ferneren Beobachtungen. Als Hauptrhythmen dieses Scherzo erscheinen die folgenden:
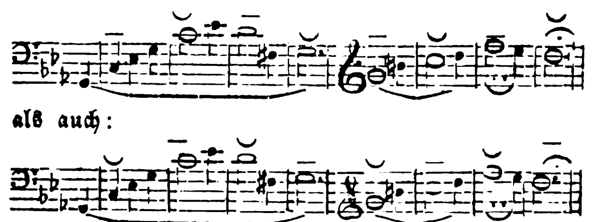




Die Consequenz der geradtactigen Abgliederung ist auch hier außer allem Zweifel. Wenn nun im ersten Satze der Symphonie sämmtliche Rhythmen durch ihre innere Bedeutung die nicht zu verkennende Art ihrer Betonung unwiderleglich herausstellten, so sind es im vorliegenden Satze nur einige der eben angeführten Rhythmen, mit denen sich der Zuhörer in demselben Falle befindet, welche aber maaßgebend auch für die übrigen werden. Es ist der zweite Rhythmus, und namentlich der sich ihm anreihende Halbschluß, welche nur in der folgenden Betonung aufgefaßt werden können:



Erscheint nun aber dennoch der erste Rhythmus in Bezug auf die Betonung als doppeldeutig, läßt derselbe an und für sich betrachtet die eine wie die andere Betonung zu, nämlich eben sowohl:



als auch:
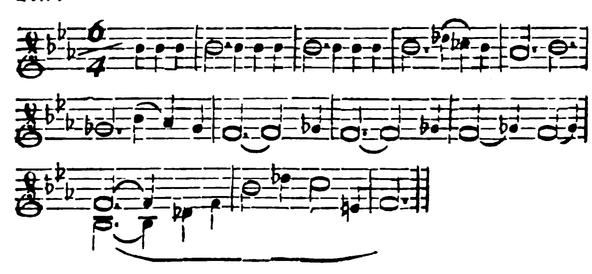
so stellt doch die Art und Weise, wie sich dieser Rhythmus im weiteren Verlaufe des Satzes dem zweiten wieder anschließt, es unzweifelhaft heraus, daß nur die zuletzt angeführte Betonung die richtige sein dürfte. Die gleiche Bewandtniß wie mit dem ersten, hat es auch mit dem dritten Rhythmus.

Wiederholt aber muß darauf hingewiesen werden, daß mit jener Betonung nicht etwa eine Accentuation im Vortrage gemeint ist, sondern blos das Verhältniß mehrerer einfacher Tacte zu einander, wie es der Spieler sich zu denken hat, also der rhythmische Bau in Bezug auf seine kleinsten Glieder. Eine besondere Betonung einzelner Tacte oder Tacttheile im Vortrage anzudeuten, stehen dem Componisten ganz andere Mittel zu Gebote (> ∧ sf.), welche er — wo nöthig — noch außer der Beobachtung der Regeln der Metrik und Rhythmik zu benutzen angewiesen ist. So wie es nun aber in Wahrheit nur ein gerades und ein ungerades Verhältniß auch in der Musik giebt — in der Metrik durch den geraden Tact (mit 2) und durch den ungeraden (mit 3), in der Rhythmik durch den geradtactigen Rhythmus (den Zweier) und durch den ungeradtactigen (den Dreier) repräsentirt — so erscheint schon jede höhere, zusammengesetzte Zahl im metrischen Verhältnisse (4, 6, 8, 9, 12) als eine Zusammenziehung mehrerer Grundzahlen, als eine Vereinigung mehrerer einfacher Tacte, als gleichsam ein Uebergriff in das Gebiet der Rhythmik, deren Verhältnisse sich dann innerhalb eines einzigen Tactes wiederspiegeln.
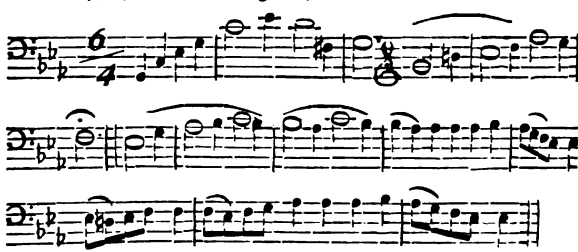
Von diesem Gesichtspunkte aus dürften wieder nur doppelte und beziehendlich dreifache Tactarten, nämlich ein (zusammengesetzter gerader) Tact mit 4, so wie ein solcher (erst noch zu bildender) mit 6, d. h. 3×2 — weil in Uebereinstimmung mit dem Zweier und dem Dreier bei geradem Metrum — ferner ein (einfacher gemischter) Tact mit 6, d. h. 2×3, so wie ein solcher (3füßiger) mit 9 — weil in Uebereinstimmung mit dem Zweier und dem Dreier bei ungeradem Metrum — als die allein zu benutzenden sich herausstellen, und hiermit wird eine andere Nothwendigkeit fühlbar, die nämlich, jene Grundzüge des rhythmischen Baues auch für das Auge leicht erfaßbar in jedem Falle darzustellen, wofür bei Anwendung nur einfacher Tactarten noch kein Mittel aufgefunden worden ist. Auch diese Frage wird neben den früher aufgeworfenen am Schlusse dieser Abhandlung eine weitere Würdigung erfahren.

Um nun aber auf das letzte Beispiel zurückzukommen, so ist schon erwähnt worden, daß eine Zusammenziehung mehrerer einfacher Tacte in einen einzigen die natürliche Accentuation im Vortrage nicht zu verändern vermag, denn offenbar muß diese sich aus der inneren Bedeutung der Rhythmen ergeben oder in zweifelhaften Fällen vom Componisten durch besondere Zeichen angedeutet werden, und haben hiermit die Tactstriche, die größere oder geringere Anzahl von Marken für eine bequemere Uebersicht nichts zu thun. Hinzu zu setzen ist dem noch, daß im vorliegenden Falle eine Verschiedenheit in der Accentuation der einzelnen Rhythmen vielleicht eben in der Absicht
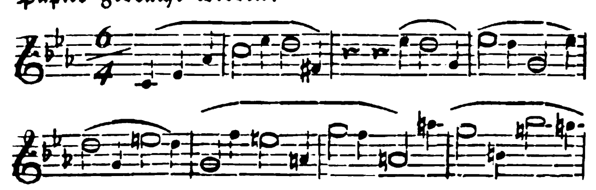
des Componisten gelegen hat, der den einfachen Tact deshalb gewählt haben mag, damit die Tacte des ersten und dritten Rhythmus eine bestimmte Betonung gar nicht erhalten, während er in Bezug auf den zweiten Rhythmus das innere Gewicht desselben allein als den Maaßab für dessen richtige Accentuation gelten, ihn für sich selber sprechen läßt. Nur die Rücksicht auf den Ausführenden kommt in Betracht, und demgemäß müßte, soll die Art der so zu sagen heimlichen Betonung mit der Darstellung auf dem Papiere übereinstimmen, wenn nicht der ganze Satz, so doch der zweite Rythmus desselben im $\frac{6}{4}$ Tacte und zwar in folgender Weise niedergeschrieben werden:
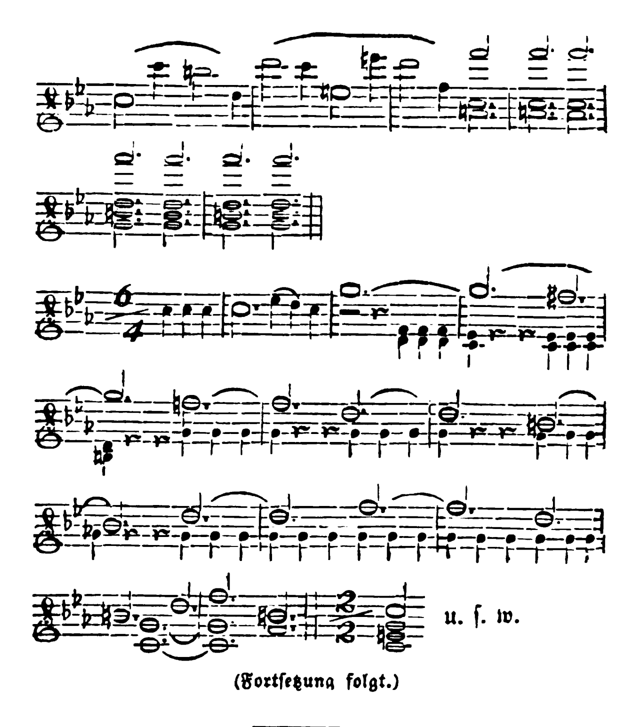


Die übrigen Rhythmen aber des Satzes würden bei der wünschenswerthen, wenn auch nicht unbedingt nothwendigen Gleichmäßigkeit der Tactart im $\frac{6}{4}$ Tacte die nachstehende Fassung erhalten müssen:



Namentlich aber vor dem Eintritte des letzten Satzes dieser Symphonie und an derjenigen Stelle desselben, wo einige Rhythmen aus dem Scherzo wiederkehren, würde die Anwengung des $\frac{6}{4}$ Tactes die Klarheit in der Uebersicht wesentlich befördern. Es müßten diese Rhythmen dann in folgender Niederschrift auf das Papier gebracht werden:





u. s. w.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Lüneburg.

Wenn wir in den folgenden Zeilen eine kurze Uebersicht über die hiesigen musikalischen Leistungen der zwei letztverflossenen Winterhalbjahre zu geben versuchen, so geschieht das nicht, weil Lüneburg irgend einen bedeutenderen Einfluß auf Stand und Richtung der Musik ausübte, noch weil wir glaubten, etwas Neues oder Entscheidendes über die Kunst sagen zu können. Es scheint uns aber, ganz abgesehen von dem Werthe, den eine solche Mittheilung für den betreffenden Ort selbst haben möchte, als dürften auch die mittleren und kleineren Städte nicht unberücksichtigt bleiben, sobald man sich ein vollständiges und klares Bild von dem Zustande der vaterländischen Musik verschaffen will. Wenigstens ist ihr Zeugniß über Anlage, Liebe und Sinn für die Kunst in mancher Beziehung sicherer, als das der Hauptstädte, in denen zum Theil günstige äußere Verhältnisse bewirken, was hier nur bei wirklicher Neigung und wahrem Eifer zu Stande gebracht werden kann.

Die Zeitverhältnisse äußerten in musikalischer Rücksicht auch bei uns ihren störenden Einfluß. Nicht allein, daß sie die Theilnahme des Publikums politischen Dingen zuwendeten, so führten sie auch durch

Entfernung der bisher hier stationirten Militairs einen Wechsel der Musikchöre herbei, der in sofern höchst nachtheilig war, als die durch mehrjähriges Zusammenspiel und gegenseitiges Verstehen gewonnene Einheit des Orchesters dadurch verloren ging, und daher bei gleicher und noch größerer Geschicklichkeit der Einzelnen die Gesammtheit nicht mehr mit derselben Sicherheit, wie früher, den Absichten des Dirigenten zu genügen im Stande war. Wir dürfen in dieser Beziehung den Wunsch aussprechen, daß die vorhandenen musikalischen Kräfte um so fester zusammenhalten möchten, damit der schon errungene Standpunkt nicht wiederum verloren gehe.

Besonders im Bereiche der vollstimmigen Instrumentalmusik wurde uns von dem älteren, wie auch von dem neueren Orchester, und zwar in sechs, theils von den HH. Anger und König gemeinschaftlich, theils von dem ersteren allein veranstalteten Abonnements-Concerten mancher wahrhaft erfreuliche Genuß bereitet. Unter den im Winter 1847—1848 zur Aufführung gebrachten vier Symphonien befanden sich drei, die hier noch nicht gegeben waren. Die A-Moll Symphonie von Mendelssohn, ein fein gearbeitetes und graziöses Werk, gehört unstreitig zu dem Besten, was der Componist in seinen letzten Lebensjahren geschrieben hat. Merkwürdiger Weise war es der Todestag des großen Meisters, an welchem sie gespielt wurde, und somit diente sie zugleich als würdige, wenn gleich absichtslose Feier seines Todes. Das in derselben vorherrschende Element des Liedes macht sich auch in der Gade'schen C-Moll Symphonie geltend, jedoch in der eigenthümlichen nordischen Volksweise des Verfassers. Kräftige Melodie und schlagende Instrumental-Effecte zeichnen das Werk aus, das in seinen drei ersten Sätzen, und vorzugsweise in seinem frischen Scherzo großen Beifall fand. Noch ungleich höher glauben wir die Symphonie in B von Schumann stellen zu müssen, die, was Erfindung und Ausarbeitung betrifft, unter den bisher genannten gewiß den ersten Platz einnimmt und durch Gedankenreichthum, durch harmonische Fülle, durch Feuer und kräftigen Schwung an Beethoven's unerreichte Meisterwerke erinnert. Zu diesen für uns neuen Erscheinungen, die auch das Orchester zu sorgfältiger und meistens sehr gelungener Ausführung begeisterten, kam die A-Dur Symphonie des Letzteren, und gern gaben wir uns auf's Neue den gewaltigen Eindrücken hin, mit denen diese wunderbare Musik den Zuhörer bei jeder Wiederholung tiefer in ihre Zauberkreise zieht.

Unter den Ouvertüren war neu „im Hochland" schottische Ouvertüre von Gade. Sie sprach nicht eben an, und allerdings schien es uns, als könne ein vollständiges Verständniß derselben erst durch mehrmalige Wiederholung beim Publikum erreicht werden. Mendelssohn's geniale Ouvertüre zum Sommernachtstraum, uns eins der liebsten Erzeugnisse seiner Muse, wurde zu unserer Freude mit wahrer Liebe und weit gelungener als früher, zu Gehör gebracht. Außerdem gelangten noch die Ouvertüre zur Euryanthe und die Jubelouvertüre von Weber, so wie die zum Prometheus von Beethoven zur Aufführung.

Solovorträge hatten wir besonders den Concertgebern, Hrn. Anger und Hrn. König zu verdanken. Der erstere spielte in seiner trefflichen gediegenen Weise das Fortepianoconcert in D-Moll von Mendelssohn, das wir dem früheren aus G nicht gleichstellen möchten, das D-Moll Concert von Mozart, eine wahre Erquickung im Gegensatze zu den betäubenden Figurenwesen mancher Solosachen unserer Zeit, und die Phantasie aus Moses von Thalberg. Von Hrn. König hörten wir eine Phantasie von Kalliwoda, und eine Phantasie-Caprice von Vieuxtemps für die Geige. Leider konnte sein geschickter und sauberer Vortrag die großen Schwächen der gewählten Musikstücke nicht verdecken, deren letzteres außerdem seiner Spielart zu wenig entsprach, um dankbar zu sein.

Die Gesangvorträge bestanden aus einzelnen Solosachen, die von hiesigen Dilettanten übernommen wurden. Unter denselben erregte eine Auswahl aus dem Schumann'schen Liedercyklus „Dichterliebe" mit Recht allgemeine Aufmerksamkeit.

In dem letztverflossenen Winter mußte man sich aus den schon angegebenen Gründen darauf beschränken, das veränderte Orchester einzuspielen und das musikalische Interesse rege zu erhalten, und konnte daher weniger an das Einstudiren neuer Werke denken. Die Symphonien in A von Beethoven und in C mit der Schlußfuge von Mozart wurden wiederholt, und die Ouvertüre zu den Najaden von Bennett und zu den Hebriden von Mendelssohn ziemlich gelungen ausgeführt. Hr. Anger erfreute uns durch den Vortrag mehrerer Solosachen, der Variationen über russische Lieder von Thalberg, des G-Moll Concertes von Moscheles, der F-Moll Sonate und des herrlichen Es-Dur Concertes von Beethoven, welches letztere, seiner bedeutenden Schwierigkeiten ungeachtet, von dem neuen Orchester im Ganzen gut begleitet wurde. Ein hiesiger Dilettant spielte eine Schuberth'sche Phantasie für Violoncell in ausgezeichneter Weise und hatten wir nur zu bedauern, daß die Composition ihm nicht noch mehr Gelegenheit darbot, außer seiner großen Fertigkeit auch sein seelenvolles Spiel zu zeigen.

Endlich sei es uns erlaubt, die Concerte fremder

Künstler in der Kürze zu erwähnen. Der Stabstrompeter, Hr. Sachse aus Hannover, bewies guten Ton, und verstand sein Instrument mit großer Geschicklichkeit zu behandeln. Leider trug er mehrere Sachen vor, die weder technisch noch ästhetisch für dasselbe passen wollten. Die Ausführung des Ernst-schen Carnevals auf der Ventiltrompete kann Musikverständigen unmöglich einen sonderlichen Genuß gewähren. Sehr gern hörten wir Hrn. Rud. Willmers, dessen meisterliches, in technischer Beziehung vollendetes Fortepianospiel den lebhaftesten Beifall erndtete. Er trug größtentheils eigene Compositionen vor, und diese am besten; die Auffassung der Cis-Moll Sonate von Beethoven hat uns nicht ganz befriedigt. Weniger nachhaltig war der Eindruck, welchen Hr. Friedrich, Pianist aus Paris, in seinem sogenannten großen Concerte hervorrief, indem er allerdings mit einem schönen Anschlage eine bedeutende Fertigkeit verband, allein auf von ihm selbst verfaßte Sachen sich beschränkte, die ihm zu wahrhaft musikalischer Auffassung und geistvoller Ausführung keine Gelegenheit verschafften.

N.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Zeitschriften.

Das Orchester. Zeitschrift für deutsche Musiker und Organ des „Stadtmusiker-Vereins für Deutschland". Herausgegeben von C. Henning in Zeitz und W. Barth in Glauchau. (52 Nrn. zu ½ Bogen) 4. Zeitz, Schieferdecker. 1stes Quartal: April bis Juni 1849. 10 Ngr.

Die Gründung eines Organs, welches speciell die künstlerischen, wie materiellen Interessen der städtischen Musikchöre vertritt, überhaupt fördernd und belebend zunächst in jene Sphäre eingreift, wo es die Kunst mit den sogenannt „niederen Schichten" des Volkes zu thun hat, ist jedenfalls als ein zeitgemäßes Unternehmen anzusehen. Die verschiedenen Abzweigungen der großen Körperschaft Derjenigen, die durch „Musikmachen" ihren Lebensunterhalt erschwingen, liegen so weit auseinander, daß an ein einheitliches Wirken derselben für die Gesammtheit noch nicht zu denken ist. Gut daher, wenn denen, die ihrer socialen Stellung zufolge ein geschlossenes Glied des zu organisirenden Ganzen bilden, Gelegenheit sich bietet, einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt festzuhalten, gut, wenn ihre Bestrebungen durch die Presse zusammengefaßt, unterstützt und unter einander vermittelt werden. Von diesem Gesichtspunkte aus konnten wir die bis jetzt erschienenen Nummern obiger Zeitschrift nur mit Theilnahme entgegennehmen.

Daß die Herausgeber derselben mit voller Hingebung bemüht sind, der guten Sache zu dienen, erleidet keinen Zweifel. Wiefern sie der Aufgabe gewachsen, den begonnenen Bau zu einem festen und sicheren Gebäude fortzuführen, läßt sich zur Zeit nicht beurtheilen. Das „Programm" der Zeitung ist Ref. nicht zu Gesicht gekommen, und von leitenden Artikeln ist erst einer erschienen (Nr. 13), der über die einzuhaltende Tendenz derselben näheren Aufschluß giebt. Dieser handelt von der „Orchestermusik und deren Stellung zur musikalischen Literatur". Letzterer wird der Vorwurf gemacht, daß sie diesem wesentlichen Momente der Tonkunst (der Instrumentation [?]) bisher nur immer eine flüchtige, vorübergehende Beachtung gewidmet habe, wenn sie nicht gar mit gänzlicher Mißachtung, mit nobler Indolenz (fremde Ausdrücke finden sich genugsam eingestreut) daran vorübergezogen sei; man habe sich in die kühle Fashion verbissen, den praktischen Musiker gleichsam als den Proletarier, den Handlanger der Kunst zu betrachten rc., kurz die Instrumentalmusik (?) sei nach ihrer theoretischen und praktischen Richtung offenbar ein sehr vernachlässigtes Stiefkind der musikalischen Literatur. Als Grund dieser Erscheinung wird einestheils angeführt, „daß die meisten Schriftsteller im Musikfache nicht zugleich praktische, ja nicht selten auch nur in sehr bescheidenem Maße theoretische Musiker seien", anderentheils und hauptsächlich aber sei der Grund „die merkwürdige und traurige Theilnahmlosigkeit der meisten praktischen Musiker an der musikalischen Literatur überhaupt". Wir gedenken, fährt der Verf. fort, den Kampf gegen den Indifferentismus der Massen, wie wir ihn begonnen, kühn und kecklich fortzuführen. Dann wird gesagt: das „Orchester" wird der praktischen Musik und ihren Vertretern stets seine vorwiegende Beachtung zuwenden, und namentlich auch für eine angemessene äußere Situation derselben unermüdlich und in erster Linie vorkämpfen. — Deutlich geht hieraus hervor, daß das Blatt, so zu sagen, gleichweise nach

oben wie nach unten zu wühlen gewillt ist. Die Redaction ist im Laufe ihrer bisherigen Wirksamkeit, wie sie selbst sagt, schon auf manche bittere Erfahrung gestoßen. Ob sie im Eifer aber nicht zuweilen das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, dies wollen wir zu bedenken geben. So finden wir in der „abgedrungenen Erklärung" (Nr. 6) ein Auspoltern gegen Vorkommnisse (unfrankirte Rücksendungen z. B.), die im geschäftlichen Verkehr keineswegs als Unarten auffallen, und wenn vom Collegen L. in G. so ohne Weiteres behauptet wird, er habe seine Theilnahme noch nie einem allgemeineren Interesse zuzuwenden vermocht u. dergl. m., so macht dies auf den Dritten nicht gerade den günstigsten Eindruck. — Wie es scheint, so hat das Unternehmen unter den Stadtmusikdirectoren selbst nicht ganz den gehofften Anklang gefunden. Vom Stadtmusikerverein findet sich nur in der ersten Nummer Etwas, nämlich geschichtliche Notizen über ihn und dann Mittheilungen von der zweiten Generalversammlung der deutschen Stadtmusiker am 29sten März d. J. Die specielle Bezeichnung: „Organ des Stadtmusikervereins" findet sich die Red. durch „den wirklich ungeahnten Beifall, womit das Blatt auch von Seiten des Dilettantismus begrüßt wurde, und durch mehrfach von da aus an sie ergangene Winke veranlaßt", vom zweiten Quartale ab fortzulassen. Es haben sich, heißt es beiläufig weiter, viele abonnirte Dilettanten an dem „Organe" gerieben und andere schreckten vor dem Abonnement zurück, da sie das Blatt lediglich für eine „in trübselige Abgeschlossenheit verbissene Stadtpfeiferzeitung" hinnahmen. Der Stein des Anstoßes soll somit beseitigt werden. Ob dies aber der Hauptstein, ist nicht gesagt.

Wie dem sei, gleichviel: wir berichten weiter über den Inhalt. Artikel belehrender Art sind: „Beitrag zur Geschichte der Violine und deren Bau überhaupt" von W. Barth, „über Aufstellung der Orchester bei größeren Concerten" von demselben, endlich: „drei verschiedene Arten von Maschinenpauken" von E. Pfundt, Paukist ꝛc.; Artikel unterhaltender Art: „Schicksale von Paganini's Amati", und „Plaudereien im Probezimmer" (dürftige Lückenbüßer). — Von Correspondenzen finden sich deren eine aus Hannover, zwei vom Rhein und eine aus Luxemburg. Die erste vom Rhein stimmt mit einem früheren Artikel: „der Mangel an Musikgehülfen" (Nr. 5) dahin überein, daß bei den Zöglingen der Stadtmusiker von Seiten ihrer Prinzipale mehr als bisher darauf hingewirkt werde, sie neben der technischen Fertigkeit in Handhabung der Instrumente einer höheren sittlichen Bildung theilhaftig zu machen. Die Mittheilungen aus Luxemburg fassen ausschließlich die Interessen der Militairmusikchöre in's Auge. Die Klagen, welche in beiden Correspondenzen angestimmt werden, haben jedenfalls guten Grund und lassen erkennen, wie unerfreulich die Zustände im Allgemeinen sind. „Civilmusik" und „Militairmusik" stehen sich meist feindlich gegenüber und Uneinigkeit herrscht unter deren Vertretern. Ueberhaupt mag die sociale Stellung der Stadtmusiker und deren Gehülfen oft eine trostlose sein. Wie Besserung derselben zu bewerkstelligen sei, ist freilich eine schwer zu lösende Frage. Wir glauben nicht, daß ohne eine große allgemeine sociale Reform es auch hier viel anders werden könne. Die beiden betreffenden Correspondenzen sind übrigens von kundiger Hand geschrieben und bezeugen einen Blick, der die gegenwärtigen Verhältnisse richtig zu beurtheilen vermag. — Noch ist bemerkenswerth der Artikel „über die Leistungen der städtischen Musikchöre" von A. Scharff, welcher in Erwiderung auf die bei Gelegenheit der „kritischen Beleuchtung der musikalischen Zustände von Zwickau" von E. Klitzsch in der Zeitschrift gemachten Bemerkungen über die Stadtmusik nachweist, daß „auch der redlichste Wille unter den jetzigen Verhältnissen nicht Resultate erzielen könne, welche den Anforderungen der auf rein wissenschaftlichem Standpunkte fußenden Kritik irgend wie Genüge böten". Hier wird gleichfalls manche wunde Stelle berührt.

Was die vorliegenden Nummern außerdem enthalten, sind Verzeichnisse des Personalbestandes einiger größeren Orchester, ferner Gedichte, kurze Mittheilungen u. s. w., welche unter der Rubrik „Potpourri" ihre Stelle finden. Das „Rapportjournal", geführt von Seiten des „musikalischen Geschäftsbüreau in Zeitz", giebt Auskunft über Vacanzen, Engagementsgesuche u. s. w. — Als musikalische Beilagen wurden gegeben: zwei Walzer, Galopp und Polka von Carl Henning zum gewöhnlichen Gebrauch bei Tanzmusiken (in Partitur). In der Folge sollen alle Monate vier Stück Tänze, eben so Märsche u. s. w. für Harmoniemusik, vielleicht dann und wann auch für Messingmusik, gegen einen mäßigen Betrag mit dem Orchester ausgegeben werden.

Es würde zu weit führen, wollten wir jetzt näher auf manche der angeregten Punkte eingehen. Der der musikalischen Literatur gemachte Vorwurf, sofern er sich auf die Tagespresse bezieht, trifft in sofern den Nagel nicht ganz auf den Kopf, als die betreffenden Herren selbst bisher so viel wie nichts gethan haben, ihre Interessen da vertreten zu sehen. Wenn jene keine Mittheilungen brachte, so lag die Schuld bei weitem nicht so sehr an ihr, als an diesen. Möge man wenigstens in den vorstehenden Zeilen die Gewähr erblicken, daß wir gern die Gelegenheit wahrnehmen, der guten Sache förderlich zu sein, sei's auf dem oder jenem Gebiete der Kunst, sei's sofern es der Anerkennung der höchsten Meisterwerke, oder sofern es den unscheinbarsten, doch edeln und uneigennützigen Bestrebungen des Schwächsten unter denen gilt, die durch Musikmachen ein kümmerliches Dasein fristen.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

St. Heller, Op. 67. Auf Flügeln des Gesanges. **Lied von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Improvisata für Clavier. Bote u. Bock. 25 Sgr.**

Theilt ganz die Vorzüge der früher erschienenen Uebertragungen von Schubert'schen Liedern, und wird, da namentlich die Ausführung mit nicht zu großen Schwierigkeiten verbunden, sich bald zahlreiche Freunde und — Spieler erwerben. Die Arbeit ist trefflich, Alles rundet sich auf's Beste zu einem wirkungsvollen Ganzen. Das Stück sei somit, insbesondere zum Vortrag in größeren Kreisen, der Nachachtung empfohlen.

H. Berlioz, Marche hongroise de Faust, Légende en quatre parties. Arrangée pour Piano seul par Ed. Wolff. **Bote u. Bock.** ⅔ **Thlr.**

Daß Kraft in diesem Marsch enthalten, darf man wohl voraussetzen. Die Wirkung desselben in seiner Originalgestalt mag in der That eine glänzende sein. Die Uebertragung ist dem Instrumente gemäß, verlangt freilich feste und fernige Spieler.

Marie Moody, **Op.** 2. Andante. **Hofmeister.** 10 **Ngr.**

Ein anspruchsloses Stück, das zwar nicht bedeutende Erfindungskraft, doch aber künstlerische Gesinnung bekundet, und deshalb wohl zu leiden ist.

C. Wels, **Op.** 1. Trois grandes Etudes. **Klemm. Nr. 1, 10 Ngr. Nr. 2, 17½ Ngr. Nr. 3, 7½ Ngr.**
— —, **Op.** 2. Marche guerrière. **Ebendaselbst.** 15 **Ngr.**

Der neue Componist, mit Vornamen Charles geheißen, bietet namentlich in der ersten der Etüden Eigenthümliches; die Triller in derselben sind kein übler Einfall. Die anderen Etüden, wie auch der Marsch machen sich durch nichts Besonderes bemerkbar. Sie gehören sämmtlich zur Gattung der Unterhaltungsmusik und stimmen ein in den Ton, der gäng und gebe. Künstlerischen Werth bergen sie nicht, doch ist dem Verf. bildendes Talent zuzugestehen, weshalb man wohl seine fernere Laufbahn mit aufmerksamem Auge zu verfolgen berechtigt ist.

A. Rudhart, **Op.** 2. Fantaisie en forme de Romance. **Aibl.** 15 **Ngr.**

Das erste Werk des Vfs., eine Rêverie, ward ein Erzeugniß der Unmündigkeit genannt. Man darf auch das vorliegende nicht anders nennen. Eine irgend wie selbstständig künstlerische Regung findet sich nirgends, dem Ganzen mangelt die Reife. Demnach eine Stylübung!

F. A. Baumeister, **Op.** 6. **Phantasie über das beliebte Lied von C. C. Fischer „Wenn Silberthau die Blumen küßt". Düsseldorf, Bayrhoffer.** 25 **Sgr.**

Eine „Phantasie" nach Thalberg'schem Muster, oder ein Gewässer, auf welchem die Cantilene oben aufschwimmt.

W. Plachy, **Op.** 104. Nationales. 1. **Oesterreichische Weisen,** 2. **Polnische Melodie,** 3. **Czechische Ballade für Pfte. frei übertragen und variirt. Mechetti. Nr. 1—3, jede 30 Kr. C.M.**

Die Uebertragungen sind nicht schwer ausführbar und von Seiten des Vfs. mit Interesse an der Sache gearbeitet.

C. G. P. Grädener, **Fliegende Blätter. Jowien.** 17½ **Sgr.**

Wird besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

C. Bierwirth, **Sechs Lieder. Böhme.** 20 **Ngr.**

C. G. P. Grädener, **6tes Werk. Vier Lieder. Jowien.** ½ **Thlr.**

Werden besprochen.

R. Schumann, **Op.** 27. **Lieder und Gesänge. 1stes Heft. Whistling.** ⅔ **Thlr.**

G. Rösler, **Op.** 2. **Vier Gesänge. Schlotter.** 12½ **Sgr.**

Sind besprochen.

Für Schulgesang.

D. H. Engel, **Hausschatz deutscher Volkslieder in 2- und 3stimmiger Bearbeitung. Halle, Schmidt, 1849.**

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. | **№ 12.** | Den 8. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Charles Edward Horsley, Op. 13. Trio Nr. 2 für Pianof., Violine u. Violoncell. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 3 Thlr.

Ein Werk, welches sich durch seinen Inhalt, wie durch seine formelle Tüchtigkeit denjenigen Arbeiten auf diesem Gebiet anreiht, die eine ungetheilte Anerkennung zu beanspruchen berechtigt sind, weil sie die Frucht eines Geistes, der mit Nothwendigkeit sich dessen entledigt, was zur Reife gediehen. Daher auch im Charakter die Einheit festgehalten ist, das Band, welches die einzelnen Theile zu einem wohlgerundeten Ganzen verbindet — ein Moment, das bei vielen, namentlich jugendlichen, Werken in Wegfall kommt. Die Stimmungen, auf denen es ruht, sind zwar nicht durchweg ureigene, einem besonders subjectiven Grunde entwachsen, da gewisse Musterbilder rücksichtlich melodischer Webung und Gestaltung, wenn auch nur in allgemeinen Umrissen, durchleuchten; doch hat der Componist daneben des Besonderen, aus seiner eigenen Natur Gegebenen so viel, daß von einer eigentlichen Nachbildung zu reden, ein arges Verkennen genannt werden müßte. Der technische Ausbau zeigt durchweg den fertigen Musiker, der auch den feinsten Geweben, den leisesten Andeutungen und Beziehungen die sichtende und läuternde Hand zu Theil werden läßt. Ist es oft schwer, einem Werke manches Jüngeren die bestimmte Physiognomie abzusehen, so stellt sich hier gleich in den ersten Tacten jedes Satzes klar hervor, welcher Art sein Vorwurf sei, welche Bahn er zu wandeln gedenke. Hervorzuheben dürfte noch im Allgemeinen sein, daß die Verwebung und Durchführung der verschiedenen Motive und Grundgedanken mit den ihnen entsprungenen Nebengedanken eine sehr geschickte und innige Behandlung erfahren hat, und nichts lose und abgerissen von der Bedeutung des Ganzen erscheint.

Der erste Satz versetzt gleich in medias res, das Hauptmotiv, vom Violoncell eingeführt, bethätigt dramatisch bewegtes Leben, hat einen raschen Pulsschlag, der sich auch zwischen das mehr Ruhe, lyrische Stimmung, athmende zweite Motiv zu drängen sucht. Beide treten gleichsam kämpfend um den Platz auf. Ersteres jedoch, das nach verschiedenen Richtungen hin seine Bedeutung geltend macht und seinen Ruf mitten durch das bunte Leben hin ertönen läßt, behauptet die Stelle und steigert seine Kraft nach dem Schlusse hin. Der melodische Kern beider Motive ist jedoch nicht ganz frei von fremdem Beigeschmack; das zweite namentlich wurzelt auf Mendelssohn'schem Boden. Das Andante con moto hat eine eigenthümliche Anlage und Form, und als solches behauptet es eine viel selbstständigere Stellung im Ganzen, indem es eben durch diese originellere Gestaltung hervortritt. Geige und Violoncell beginnen eine kurze Einleitung pizzicato, worauf das Pianoforte recitativisch auftritt. Das Recitativ steigert sich, indem die Streichinstrumente tremolo begleiten, bis abnehmend dasselbe sich verliert. Hierauf stimmen Geige und Violoncell unison einen sehr wirkungsvol-

len Gesang an, den das Pianoforte mit vollen Accorden begleitet, und der wieder in die frühere Recitativform einleitet; von nun an geht erst auf die Geige das Recitativ über, der das Cello folgt, bis beide verstärkend und drängend auftreten mit Tremolo des Pianoforte, welches hierauf die Gesangpartie übernimmt, während die Streichinstrumente recitativisch dareinrufen, bis sie sich mit dem Pfte. vereinigen und tremolo die Accordenfülle der Melodie begleiten, worauf das Ganze recitativisch mit Anklängen an den Anfang der Streichinstrumente schließt. Das Originelle springt hier leicht in die Augen und bedarf keiner besonderen Winke. Rücksichtlich des Gesanges, der das erste Mal in H, das zweite Mal in G auftritt, muß erwähnt werden, daß er zwar sehr wirksam, aber nicht ganz frei ist von fremden Elementen, und außerdem noch das Virtuose der Begleitung etwas an Forcirtheit gränzt. Das Scherzo, sehr leichtbeschwingt und frischbewegten Lebens, ist aus einem Stück gearbeitet, spuckt ganz artig und läßt seine tolle Laune in neckischen Gestalten aus, eine Art Carnevalsstück, dem man nicht recht traut, wenn es auch eine ernste Miene machen will, es steckt ihm doch der Schalk im Nacken. Das Finale, H-Dur, ist leider die schwächste Partie des Ganzen; es sticht gewaltig ab gegen die früheren Sätze. Abgesehen davon, daß die Selbstständigkeit in viel geringerem Maaße vorhanden, und der Vf. fast ganz auf fremdem Boden fußte, zeigt sich auch der Inhalt im Vergleich zu den übrigen Sätzen nicht befriedigend genug; das erste Motiv tändelt zu viel und hat trotz des äußeren melodischen Klangreizes zu wenig baaren, reellen Werth. Auch in dem ausschmückenden Beiwerk wiederholt sich Mehreres aus Früherem, so daß selbst die gewandte Verwebung der verschiedenen Motive dafür nicht entschädigen kann; es sind um eine unbedeutende Sache zu viel Mittel aufgeboten, was gerade um so mehr in die Augen springt, als die früheren Sätze eine höhere Geltung beanspruchen. Wiederholungen in den Sätzen finden sich nicht, es geht in einem Zuge fort; auch sind die Streichinstrumente gut behandelt und mit Wirksamkeit aufzutreten ist ihnen hinlängliche Gelegenheit geboten.

Em. Klitzsch.

Gesänge für Männerstimmen.

Album für vierstimmigen Männergesang. Sammlung auserwählter, beliebter Gesänge für Männerchöre. — Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 7. 12½ Sgr. Nr. 16. 10 Sgr.

Nr. 7 „Zum Geburtstag des Königs" von Liebau (Op. 17), bewegt sich zu sehr in bloßen Harmonien, als daß von einem eigentlich melodischen Kerne die Rede sein könnte; außer einer recht kräftigen Haltung ist nichts Absonderliches darin zu bemerken; die Harmonien weichen von der stereotypen Männergesangsbehandlung nicht ab. Nr. 16 „Trinklied" und „Wanderlied" von Chwatal. Das erste leidet an Gedanken-Trivialität, es entbehrt des anziehenden Trinkhumors. Das zweite dagegen hat ein recht frisch bewegtes Leben in kräftiger und leicht faßlicher Weise. Auf Erfindung kann es freilich auch keine Ansprüche machen. Der Gang Syst. 4 letzter Tact u. f. stimmt wörtlich überein mit dem Anfang des eben erwähnten „Trinkliedes".

H. K. Breitenstein, Op. 18. Zwei Gesänge von L. Uhland für vierstimmigen Männerchor. — Minden, Fißmer. Pr. der Partitur u. Stimmen 15 Sgr., der Stimmen allein 7½ Sgr.

Das erste, „Trinklied", hat recht charakteristisches Leben, wenn schon nichts Neues in Melodie und Harmonie; die Bewegung in den Stimmen am Schluß ist sehr wirksam. Das zweite, „der Wirthin Töchterlein" leidet an Monotonie; die Erfindungsgabe des Componisten zeigt sich hierzu als unzulänglich, der Ausdruck ist zu matt und vag, als daß er den Inhalt des Gedichtes genügend darstellte. Die lyrischen Momente darin steigern sich nicht, wie es das Gedicht erheischt, sie bewegen sich in einer allgemeinen Gefühlsphrase.

Em. Klitzsch.

Aus Frankfurt a. M.

Gastspiel des Hrn. Roger.

Der glänzende Ruf dieses Sängers der großen Oper zu Paris erregte schon vor seinem Auftreten unser Interesse. Um wie viel mehr aber mußte dieses Interesse gesteigert werden, nachdem wir ihm als Edgar in der Oper Lucia von Lamermoor gehört haben?

Eigenschaften, die auch andere Sänger mit ihm gemein haben: nämlich schöne Persönlichkeit, umfangreiche Stimme, reine Intonation und vortreffliche Schule wollen wir unberührt lassen, weil sie sich bei jedem gebildeten Sänger als Mittel zum Ausdrucke eines geistigen Prinzips von selbst verstehen, obgleich man schon diese äußeren Eigenschaften nur selten mit einander vereinigt findet. Wir heben deshalb nur

das hervor, was unser ästhetisches Gefühl in Anspruch nimmt, und das ist vor allen Dingen die Poesie seines Gesanges, welche den Zuhörer begeistert, und mit sich „in seinen Himmel" hinaufzieht. Was diesen Sänger ferner auszeichnet, ist das höchst noble und chevaleresque Wesen eines Vortrags, der mit seinem Spiel in harmonischer Verbindung steht; ist die vollkommene Herrschaft über eine Stimme, die vom leisesten Piano bis zum äußersten Forte den gleichen Charakter wohlthuender Weichheit beibehält; ist ein mezza und sotto voce, wobei man sich nicht zu athmen getraut, und dann wieder die Gewalt seines Organs bei den Effecten der höchsten Leidenschaft. Roger steht als lyrischer und dramatischer Sänger auf gleich hoher Stufe, denn er entlockt den Augen Thränen der Rührung, und macht das Haar sträuben. Den Höhepunkt dramatischen Effects erreichte er jedoch im zweiten Finale, als er Lucien das verrätherische Blatt vorzeigt und ihr das Pfand der Treue, den Ring, vom Finger zieht. Man brauchte sich, wie man befürchtete, nicht erst an den französischen Cothurn zu gewöhnen, um hier durch alle Gefühlsstadien electrisirt und hingerissen zu werden, denn hier war die innigste Verschmelzung der Kunst mit einer allerdings höher potenzirten Natur. War Roger's Auftreten im ersten Act schon imposant, wozu das historische Costüm nicht wenig beitrug, so schnürte sein geisterartiges Erscheinen im zweiten Finale das Herz zusammen, und sofort konnte jede seiner Stellungen der Malerei oder Plastik zu einem würdigen Modell dienen. Roger kann kaum in die Dreißig sein, weshalb wir es mit einem Gast zu thun haben, der noch in der vollen Blüthe der Wirksamkeit steht, und die deutschen Parnasse nicht etwa mit den beaux restes seiner Stimme zu beglücken gedenkt!

Nebst unserem gefeierten Gast verdient Mad. Anschütz-Capitain, welche als Lucia die Intentionen Roger's mit der ihr eigenen Feinheit auffaßte und sich denselben in allen Nüancen anzuschmiegen wußte, unsere volle Anerkennung. Denn unstreitig lag in beider Leistung eine Verwandtschaft, welche ihre Wirkung auf das Herz des Zuhörers completiren mußte. Lucia und Edgar sind wie Romeo und Julia jedes ein integrirender Theil des anderen, und keines Vollendung ohne die andere denkbar, weshalb sich auch gleich nach den ersten Tacten der non sens verwischte, daß der schottische Jüngling mit der schottischen Geliebten in zweierlei fremden Sprachen redeten. Roger sang nämlich seine Partie in italienischer Sprache. Aber was liegt daran? das ist die Universalsprache der Liebe und der Musik, das ist der „eine Gedanke zweier Seelen" der „eine Schlag zweier Herzen", und wenn wir diese Empfindungen nur verstanden und uns wohl dabei gefühlt haben, so war die Absicht der Kunst vollkommen erreicht. Wie beide Künstler ihre genialen Leistungen zu einem Ganzen verschlungen, so ärndteten beide auch den reichen Segen des Beifalls und wurden mehrmals gerufen. Hr. Clement wußte als Asthon sich den beiden Hauptpersonen der Oper anzuschmiegen und gefiel sehr. Namentlich wurde seine Antritts-Arie mit lebhafter Acclamation aufgenommen. Auch Hr. Leser sang die wesentliche Partie des Raimund von Bittlebrain mit declamatorischer Richtigkeit, und es war seine reine Tiefe in den Ensembles besonders wirksam. Wir sehen mit großen Erwartungen den weiteren Gastspielen des Hrn. Roger entgegen.

C. G.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Versammlung am 25sten Juni. Vorsitzender: Fr. Brendel. Nach Vorlesung des Protokolls folgte die Mittheilung eines Antwortschreibens des Berliner Vereins, womit derselbe 25 Exemplare seiner Statuten und die Fortsetzung seiner Protokolle, die zum Vortrag kamen, übersendete. Weiterhin kamen Angelegenheiten der diesjährigen Versammlung zur Sprache. Zum Schluß hielt Dr. Schütz einen Vortrag über Musik im Mittelalter. — Das Programm der musikalischen Unterhaltung am 9ten Juli bestand aus folgenden Tonwerken: Vier Versetten für Chor aus dem 51sten Psalm von Fr. Chr. Fasch; Hymne für eine Altstimme mit Chor von E. F. Richter, die Solopartie gesungen von Frl. P. Thümmel; Lieder von A. Dietrich, gesungen von Frl. E. Kietz; Canzonette (Op. 60) und Capriccio (Op. 63) für Pianoforte von St. Heller, vorgetragen von Hrn. P. Dentler; „Frühlingslied" von Mendelssohn, „der Neugierige" von Fr. Schubert, und „Neue Liebe, neues Leben" von Beethoven, gesungen von Hrn. v. Rainer; „Bilder aus Osten" für Pfte. zu vier Händen von Robert Schumann, vorgetr. von den HH. P. Dentler und K. Fiedler; Lieder von A. E. Büchner, gesungen von Frl. H. Fritsche; drei Gesänge für Chor (Op. 59) von Robert Schumann.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Musikverein in Eisleben. Vierte Versammlung am 11ten Mai 1849. 1) Streichquartett von L. v. Beethoven (Op. 18, Nr. 5), vorgetragen von den HH. Musikern Posse, Schumann, Gebhardt und Blättermann. 2) „der Fischer", Lied von Curschmann, vorgetr. von Hrn. Oberlandesgerichts-Assessor Kindler. 3) Sonate für Clavier und Violine von L. v. Beethoven (Op. 12, Nr. 1), vorgetr. von den HH. Organist Klauer und Berghautboist Posse. — Fünfte Versammlung am

25sten Mai. 1) Mündlicher Vortrag über das „Volkslied", gehalten vom Lehrer Schneider. 2) Nocturne von J. N. Hummel (Op. 99) für Pfte. zu vier Händen, vorgetr. von Hrn. Sup. Dr. Bäumler und Org. Klauer. 3) Zwei Lieder: „Rothes Röslein" von R. Schumann, und „Frühlingslied" von C. Eckert, vorgetr. von Frl. Anna Häner. 4) „des Müllers Blumen", Soloquartett für Männerstimmen von O. Claudius. 5) Elegie für Geige von R. Sachse (Op. 4, Nr. 2), vorgetr. von Hrn Berghautboist Posse. 6) Claviersolo von Th. Kullak (Es-Dur), vorgetr. vom Lehrer Schneider. 7) „Nachtgesang im Walde" für Männerchor von Franz Schubert (Op. 139), vorgetr. von dem aus den Vereinsmitgliedern gebildeten Sängerchore. — Sechste Versammlung am 8ten Juni. Vorlesung aus der Euterpe: „Ueber den musikalisch-liturgischen Theil des protestantischen Gottesdienstes", und Debatte darüber. Aufgeführt wurden: 1) Nocturno für Pfte. und Violine über die Alpenhornmelodie von Romberg, vorgetr. von den HH. Org. Klauer und Musikus Posse. 2) „Einsam", Quartett für vier Männerstimmen, comp. von F. G. Klauer. 3) Zwei Lieder: a) der Trompeter, b) die drei Liebchen, für Tenor mit Pftebegleitung, vorgetr. von Hrn. O.L.G.A. Kindler. 4) Nocturno für Pfte. und Flöte von F. Hünten, vorgetr. vom Lehrer Schneider und Hrn. Stadtmusikus Fischer. — Siebente Versammlung am 29sten Juni. 1) Mündlicher Vortrag „über Gesangbildung im Allgemeinen und Tonbildung im Besonderen", gehalten von Hrn. Lehrer Sommer. 2) Quartett von W. A. Mozart (Es-Dur) für Pfte., Violine, Viola und Cello, vorgetr. von den HH. Org. Klauer, Musikern Krauße, Hommeyer und Siebeck. 3) Potpourri für Fagott mit Pftebegl. von Jacobi, vorgetr. von den HH. Stadtmusikern Heine und Krauße. 4) Air bohemien, Clavierstück von Leop. v. Meyer, vorgetr. von Hrn. Org. Klauer. 5) Introduction und Duett aus Norma von Bellini, vorgetr. von Hrn. O L.G.A. Kindler, Seminarist Selle und Kahle, der Chor von dem aus den Vereinsmitgliedern gebildeten Männerchore. — Achte Versammlung am 6ten Juli. Fortsetzung der Debatte über den musikalisch-liturgischen Theil des protestantischen Gottesdienstes. Aufgeführt wurden: 1) Eine Claviersonate von L. v. Beethoven (Op. 26), vorgetr. von Hrn. Org. Klauer. 2) Zwei Lieder: a) „Ich bin allein gestanden", und b) „Grüße", componirt von F. G. Klauer, vorgetr. von Hrn. O. L. G. A. Kindler. Zum Schlusse zwei vierstimmige Choräle: Wachet auf, ruft uns ꝛc., und Dir, dir, Jehovah, will ꝛc., in rhythmischer Form, vorgetragen von den hiesigen Seminaristen. — Neunte Versammlung am 20sten Juli. Zuerst trug Hr. Lehrer Unverhau „eine biographische Skizze über Gaetano Donizetti" vor. Zur Aufführung kamen: 1) Sonate für Pfte. und Violine (Op. 24) von L. v. Beethoven, vorgetr. vom Lehrer Schneider und Hrn. Stadtmusik. Krauße. 2) „Die Loreley", Ballade von F. Kücken, für Baßstimme mit Pftebegl., vorgetr. von Hrn. Seminarist Bogenhardt I. 3) Sängermarsch von Franz Abt, vorgetr. von den HH. Seminaristen. 4) Polonaise zu 4 Händen von L. v. Beethoven (Op. 56), vorgetr von den HH. Sup. Dr. Baeumler und Org. Klauer. 5) Zwei Lieder von C. T. Seiffert, vorgetr. vom Hrn. O. L. G. A. Kindler. 6) Elegie für Violine mit Pftebegl., comp. und vorgetr. vom Hrn. Stadtmusik. Krauße. 7) Arie und Chor aus der Zauberflöte von W. A. Mozart: O Isis und Osiris, vorgetr. vom Hrn. Sem. Bogenhardt I. und von dem aus den Vereinsmitgliedern gebildeten Männerchore.

C. Schneider, z. Z. Secretair des Vereins.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Mad. **Palm-Spatzer** wird in Berlin ein Gastspiel als: Iphigenia in Aulis, Rezia und Julia in der Vestalin geben.

Der Kammermus. **Hilf** in Cassel hat in Elster ein Concert gegeben.

Musikfeste, Aufführungen. Zur Gedächtnißfeier des Todestages der Königin Louise von Preußen wurde in Charlottenburg unter Leitung des Cantor Börner das „Requiem" von Mozart aufgeführt.

Händel's „Alexanderfest" wurde neulich in der Singakademie in Berlin aufgeführt.

Todesfälle. In Lüttich starb der Violin-Virtuos **François Prume**, im 33sten Lebensjahre.

Vermischtes.

In **Wien** wurde zum ersten Male „die Barcarole" von Auber gegeben.

In **Hamburg** wurde auf dem Tivolitheater eine vieractige Posse mit Gesang unter dem Titel „die Geschwister Milanollo oder der Geiger und sein Kind" aufgeführt.

Aus **Meyerbeer's** „Prophet" hat Liszt zwölf leichte Transscriptionen, Thalberg ein Concertstück und Charles Voß eine Phantasie über Motive aus dieser Oper geschrieben.

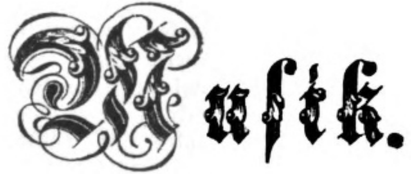
Liszt hat eine Ouvertüre zu „Tasso" von Göthe componirt, welcher den 28sten August in Weimar aufgeführt wird.

Frau Dr. **Schäfer**, um das Jahr 1830 als Fanny Hofer eine der geschätztesten Sängerinnen am Kärnthnerthortheater in Wien, beabsichtigt sich in Leipzig als Gesanglehrerin niederzulassen. Da hier, nachdem sich Frau Grabau-Bünau zurückgezogen hat, nur wenig Gesanglehrerinnen ansässig sind, so machen wir um so lieber darauf aufmerksam. Die Red. ist gern erbötig, nähere Auskunft zu geben.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue





Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 13.** Den 12. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
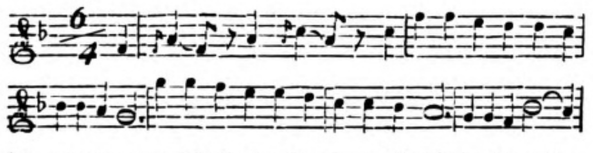
Inhalt: Die Wahl der Tactarten (Fortf.) — Aus London. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Die Wahl der Tactarten.
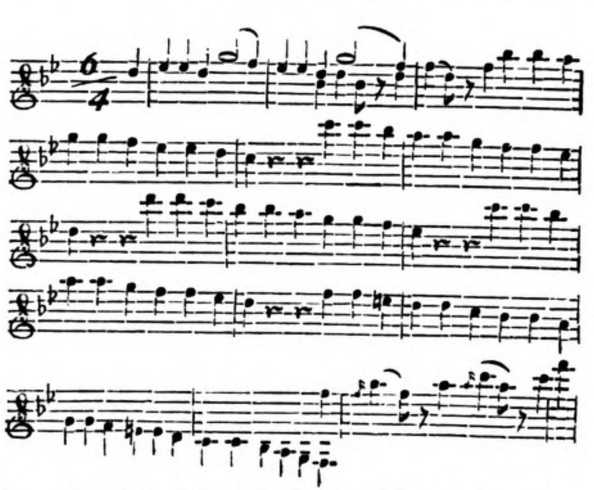
(Fortsetzung.)

Ein Beispiel anderer Art bietet das Scherzo der A-Dur Symphonie von Beethoven dar.
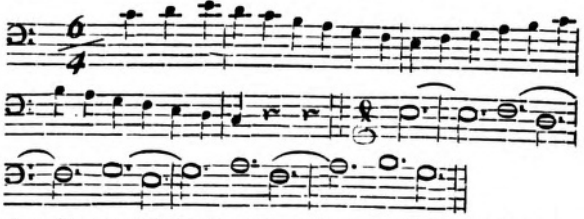
Keineswegs liegt in Bezug auf diesen Tonsatz eine Nothwendigkeit für die Wahl einer Tactart doppelten Gehaltes vor, wohl aber geht eine Hauptpointe desselben nicht dem Effecte, aber dem Auge verloren, weil er im einfachen Tacte geschrieben ist. Ich meine den Eintritt des Hauptthemas in B-Dur inmitten des Satzes, vor Anfang der Wiederholung. Dieser Eintritt bringt eine fühlbare rhythmische Rückung hervor, und erst der spätere Haupteintritt des Themas in F-Dur beim Beginn der wirklichen Wiederholung gleicht diese Rückung durch eine zweite Rückung wieder aus. Dem Auge des Spielers wird es schwer, den Grund dieser Rückung sofort aufzufinden; die Anwendung des $\frac{6}{4}$ Tactes würde diesen Grund und den Witz der Stelle sofort klar heraustreten lassen, denn im $\frac{6}{4}$ Tacte würde das Hauptthema zu Anfang des Satzes und bei der Wiederholung in folgende Stellung kommen:



die angezogene Stelle in B-Dur jedoch in den umgekehrten Tactverhältnissen erscheinen.
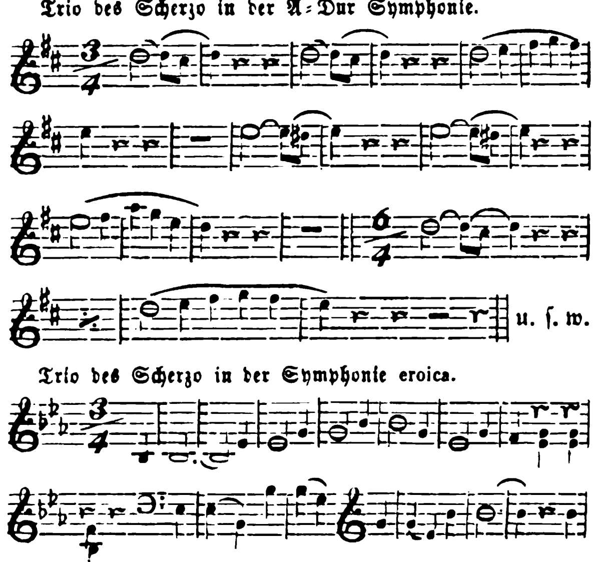


Im 3ten Satze des Es-Dur Quartetts Op. 74 von Beethoven ist das zweite Tempo: Più presto quasi prestissimo in folgender Weise zu nehmen:
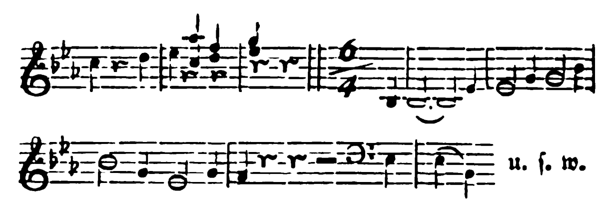


Der Componist selbst hat es in einer Ueberschrift ausgedrückt, daß man sich eine doppelte Tactart, den $\frac{6}{4}$

(richtiger $\frac{6}{8}$) Tact denken soll, und dieser Umstand ist ein hinreichender Beweis dafür, wie wenig eine — wenn überhaupt mögliche — verschiedenartige äußere Darstellung die Wirkung zu verändern vermag, sobald nur die Gedanken mit Entschiedenheit für sich selber sprechen, wie untergeordnet demnach die Rücksichten auf die Wahl der Tactart dem Zuhörer — nicht aber dem Spieler — gegenüber erscheinen; aber auch dafür, welch' geringes Gewicht Beethoven auf Aeußerlichkeiten dieser und ähnlicher Art legte, weil er wahrscheinlich der Wirkung seiner Rhythmen sicher war. Denn seine Bemerkung über jenem Theile des Scherzo: si ha s' immaginar la battuta di $\frac{6}{8}$, sagt nichts anderes, als: eigentlich sollte es $\frac{6}{8}$ ($\frac{6}{4}$) Tact sein, folglich ist der $\frac{3}{4}$ Tact falsch; es sei der letztere aber dennoch gewählt, (um die Tactart nicht wechseln zu müssen). Demnach wird hier aus bloßer Bequemlichkeit — vielleicht mit einiger Rücksicht auf den Spieler — die falsche Schreibweise der richtigen vorgezogen.

So wird ferner in den häufigsten von denjenigen Fällen, wo die Melodie eines Rhythmus von bestimmter Tactzahl sich entweder durch eine Pause im letzten Tacte vervollständigt, oder dieser letzte Tact nur den melodischen Ueberhang zum vorletzten bildet, die Tactart eigentlich doppelten Gehaltes sein müssen, wenn das melodische Element mit dem rhythmischen in der Darstellung vollkommen übereinstimmen soll. Solcher Art sind die nachstehenden Beispiele aus Tonsätzen Beethoven's:





Der Grund für die vom Componisten beliebte Schreibweise bedarf nach dem bisher Entwickelten keiner besonderen Erwähnung.

Nach Anführung dieser Beispiele, welche leicht zu vervielfältigen sein würden, erscheint es wünschenswerth, nur noch Einiges zu berühren, was, ohne aber auf die Wahl der Tactarten Bezug zu haben, doch in engem Zusammenhange mit dem Hauptgegenstande steht.
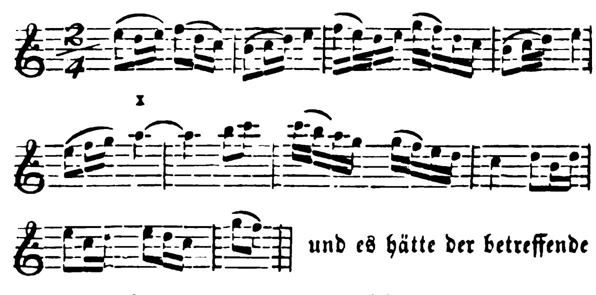
Zunächst sind gewisse Inconsequenzen in der Niederschrift gemeint, von welchen der 3te Entreact aus der Musik zu Egmont von Beethoven ein Beispiel liefert. Der Hauptgedanke, nur in nachstehender Art aufzufassen:
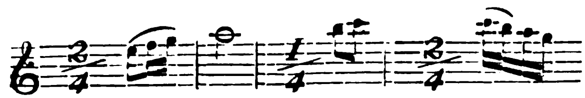


tritt erst später in dieser Schreibweise, vorher jedoch in der umgekehrten auf:



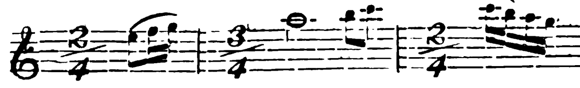
Eine besondere innere Absicht, ein Pointe, wie z. B. im Scherzo der A-Dur Symphonie liegt, dieser Verschiedenheit in der Notation keineswegs zu Grunde; vielmehr ist es die Dehnung eines Tones der Melodie, welche den Componisten bestimmt hat, mit der falschen Schreibart den Satz zu beginnen. Die fragliche Stelle lautet bis zum Eintritte der richtigen Schreibart wie folgt:

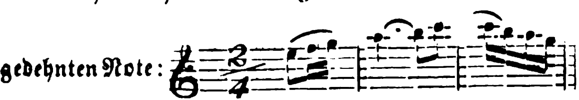


und es hätte der betreffende Tact x auch auf andere Weise geschrieben werden können, nämlich entweder durch Einschieben eines $\frac{1}{4}$ Tactes bei jener Dehnung:



oder — womit dasselbe erreicht worden wäre — durch Vertauschung jenes einzigen Tactes mit einem im $\frac{3}{4}$ Tacte:
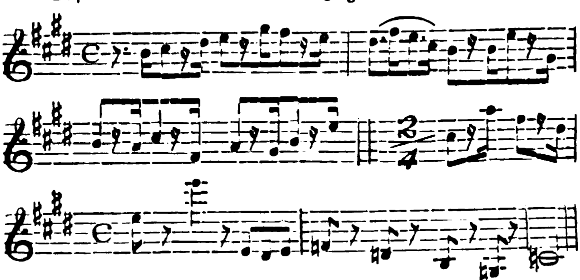


oder auch durch Anwendung einer Fermate auf der gedehnten Note: 
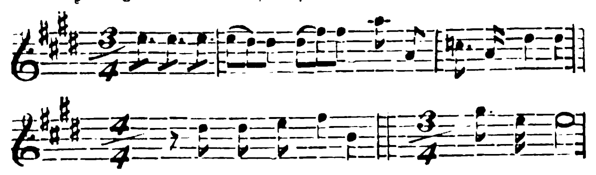
welches Mittel jedoch wegen der Willkühr, womit die Fermaten in der Ausführung behandelt werden, nicht zu empfehlen sein dürfte, wohingegen es hier wohl der geeignete Ort ist, den Componisten anzurathen, jede Fermate, welche sie sich von bestimmter Dauer gedacht, lieber auszuschreiben und damit jener Willkühr von Seiten der Spieler ein für allemal vorzubeugen.

Für die beiden erstgenannten Arten der Aushülfe giebt es auch an anderen Orten Vorgänge, wie z. B.

Septett im dritten Acte der Hugenotten.



Letztes Finale in Euryanthe.



Alsdann mag hier noch der Unterschied zwischen einer Sextole und zweien Triolen in Erinnerung gebracht werden, weil ihn fast alle Componisten bei der Niederschrift nur zu häufig übersehen. Es wird genügen, darauf hinzuweisen, wie die Sextole nur aus einer Zerlegung der Triole hervorgehen kann, und daher immer die folgende Abgliederung zeigt, wie deshalb das Zusammenziehen zweier Triolen zu einer angeblichen Sextole stets ein Fehler in der Niederschrift ist, und nur dann, wenn kurz vorher die richtige Schreibweise vorgekommen, Mißverständnisse Seiten des Ausführenden nicht so leicht herbeiführen wird. Die ausdrückliche Bezeichnung aber solcher Doppeltriolen als Sextole ist in jedem Falle fehlerhaft, findet sich jedoch z. B. in fast allen Beethoven'schen Tonsätzen, welche überhaupt Triolenbewegung enthalten. Mit eigenen Ohren habe ich es vernommen, wie der erste Concertmeister einer Kapelle in einer Orchesterprobe von der 9ten Symphonie den Saiteninstrumentisten gebot, im Anfange des ersten Satzes ja Sextolen und nicht etwa zwei Triolen auf jedes Viertel des Tactes zu spielen: Beweis dafür, wie leicht eine falsche Niederschrift auch falsch gedeutet werden kann, oder wie — — — — — gewissenhaft der Mann war. Natürlich muß in allen derartigen Fällen nach der Hauptbewegung der längeren Tacttheile geforscht und deshalb oft erst später auftretende Figuren und Motive zu Rathe gezogen werden, wie hier z. B.

und

so wie später:

Es bleibt vor dem oft versprochenen Schlußkapitel dieser Abhandlung nun blos noch übrig, Denjenigen gegenüber, welche trotz des bisher Entwickelten an der Ueberzeugung von der Unfehlbarkeit eines Beethoven festzuhalten geneigt sein sollten, näher auf die Gesichtspunkte einzugehen, von denen aus dieser Componist in Bezug auf die früher angeführten, so wie noch zahlreich aufzufindenden Beispiele zu Fehlern in der Wahl der Tactarten und in der Art der Niederschrift überhaupt verleitet worden sein mag. Wenn Manches hierüber schon gelegentlich erwähnt wurde, so muß, was die möglichen Entschuldigungen für den Componisten im Allgemeinen anbelangt, wiederholt darauf hingewiesen werden, als welch' eine untergeordnete Frage überhaupt die Verständigung mit dem Ausführenden gegenüber dem Inhalte eines Tonstücks erscheint. Beethoven, der Gewalt seiner Rhythmen, der Bestimmtheit seiner Gedanken und daher auch der richtigen Auffassung derselben Seiten des Zuhörers

gewiß, hat eben deshalb die Rücksichten, welche er allein dem Ausführenden schuldig war, oft hintenangestellt und aus Bequemlichkeit oder Nachlässigkeit Verstöße begangen, welche blos dem Spieler, nie dem Zuhörer, zu Mißverständnissen Veranlassung geben dürften, dem ersteren überdies nur so lange, bis er durch eine genauere Bekanntschaft mit dem Tonstücke — wie sie der Componist desselben beanspruchen darf und wie sie auch einer jeden Ausführung vor Zuhörern selbstverstehend vorauszugehen hat — zum richtigen — wenigstens technischen — Verständniß gelangt ist. In allen wesentlicheren Aeußerlichkeiten, wie z. B. in der Vortragsbezeichnung, welche auch direct für den Zuhörer von größter Wichtigkeit erscheint, ist Beethoven auf das Sorgfältigste verfahren, sorgfältiger als alle seine Vorgänger, deren Werke leicht ganz anders von ihnen selbst vorgetragen worden sein dürften, als es die sehr mangelhafte Niederschrift derselben den späteren Kunstgeschlechtern vor Augen führt. Als großer Geist, dem Kleinlichkeiten fremd, mag Beethoven jedoch Wesentliches auch als weniger wesentlich betrachtet und behandelt haben. Im Interesse eines jeden Componisten aber liegt es, die schnelle und sichere Auffassung seiner Gedanken Seiten des Ausführenden mit allen äußeren Mitteln zu fördern, deshalb eine genaue Untersuchung über diese Mittel anzustellen und in der Anwendung derselben den einfachsten und vernünftigsten Grundsätzen zu folgen, unbeirrt durch den Umstand, daß ein Genie wie Beethoven in derlei Dingen mit wenig Gewissenhaftigkeit verfahren ist. Jene Untersuchung nun zu fördern und im Hinblick auf den besonderen Gegenstand eine sichere Brücke zwischen Componisten und Ausführenden durch den Hinweis auf die einfachsten Grundsätze zu bauen: das ist der Zweck dieser Abhandlung gewesen.

Was nun speciell z. B. die beiden Sätze der C-Moll Symphonie von Beethoven und die vom Componisten gewählten Tactarten derselben anbelangt, so hat ihn vielleicht die Rücksicht auf den flüchtigen Charakter einiger Hauptrhythmen dieser Sätze veranlaßt, die kürzeren Tactarten den längeren vorzuziehen. Es ist dies dieselbe Rücksicht, welche vermuthlich — wie schon früher erwähnt worden ist — viele Componisten zur Wahl hier breiter, dort kleiner Tactarten bestimmt.

Wer nun aber hiernach von der Richtigkeit meiner Behauptungen hinsichtlich jener beiden Tonsätze Beethoven's noch nicht überzeugt — der dürfte gar nicht zu überzeugen sein.

(Schluß folgt.)

Aus London.

Philharmonische Concerte.

Wir eröffnen unsern Bericht über die acht Concerte, indem wir dieselben Mißgriffe beklagen, über welche wir schon so oft sowohl in dieser als auch in hiesigen Zeitschriften unsere Klagelieder hören ließen, nicht ohne die Hoffnung, daß eine Besserung nahe sei. Hatte Costa's größere Macht über das Orchester einen Erfolg gezeigt, zu welchem es die früheren durch altmodische, kopflose Bedingungen eingeschränkten Dirigenten nimmer bringen konnten, und gab er sich selbst, stolz auf die Stellung, welche er sich durch Fleiß und Beharrlichkeit erworben (er kam vor Jahren als unbekannter Sänger nach London), mit der Aufführung classischer Werke große Mühe: so scheint es, als ob gegenwärtig die unantastbare Sicherheit und Ruhe seiner Stellung ihn viel weniger sorgfältig machten. Außer den philharmonischen Concerten hat er noch die italienische Oper und jetzt auch die großen, sich immer noch sehr hebenden Concerte der Exeterhall Harm. Society zu dirigiren; da mag es ihm allerdings bisweilen unmöglich sein, auf Alles die gehörige Aufmerksamkeit zu verwenden. Oft fehlt es an den nöthigen Proben, ein zweiter Uebelstand. Dann bringt man Werke ohne Interesse zur Aufführung, sperrt den englischen Componisten alle Gelegenheit ab, ihre Werke, wenn auch nur von Zeit zu Zeit, zu Gehör zu bringen, und läßt noch immer ansässige Antiquitäten auftreten, deren Leistungen wohl früher einmal lobenswerth waren, die aber durch Nachlässigkeit oder Alter ihrem Rufe nicht gewachsen blieben und durch ihr fortwährendes Dableiben jungen, verdienstvollen Künstlern den Weg zum Emporkommen abschneiden, — lediglich aus der eigennützigen Absicht, zu verhüten, daß wo sie selbst keinen Erfolg mehr haben können, wenigstens auch Andere keinen haben. —

Im ersten Concerte hatten wir Mendelssohn's Musik zu Athalia: ein Stück nach dem anderen ohne erläuternde Worte, die Ausführung ohne Schatten und Licht, die Messinginstrumente im treuen Verein der Pauken einen Heidenlärm machend, aus dem man nichts verstehen, noch behalten konnte. Im zweiten Concerte wurde auf Ersuchen der Königin *) das Werk wiederholt aufgeführt, diesmal mit Vorlesung des verbindenden, von Mr. Bartholemew übersetzten Gedichtes, welches der Schauspieler Bartley vortrug.

*) Seit der jetzigen Regierung wird nur auf „desire", nicht wie früher auf „command" eine Vorstellung des Hofes wegen verändert.

Diese Aufführung gewährte eine viel klarere Vorstellung vom Ganzen, derzufolge wir zu der Ansicht gelangten, daß das Werk den Charakter einer Gelegenheitscomposition an sich trägt, was wir selbst in Bezug auf die Instrumentation behaupten. Viele Anklänge und eine gewisse rastlose Hast geben dem Werke diesen Anstrich; es hat etwas Theatralisches (im niederen Sinne), und als religiöse Musik bietet es nicht die Ruhe, welche eine vollkommene Ueberzeugung und kindliche Hingebung bedingen. Daß ein so langes Werk eines so geübten Meisters viele schöne Stellen enthalte, erleidet keinen Zweifel; doch halten wir es für recht und billig, an eine so viel Anspruch machende Schöpfung eines so hochgestellten Meisters eher einen genau prüfenden Maaßstab mit möglichst großer Beweiskraft anzulegen, als aus blinder Verehrung gleich jedes von ihm Hervorgebrachte mit „Mirakelrufen" zu begrüßen. Es ist hier nicht der Zweck, in's Einzelne einzugehen, auch möchten wir besonders in Leipzig für solches Beginnen selbst keinen Anklag finden (?), da die liebenswürdige Persönlichkeit und weltliche Stellung Mendelssohn's wohl mehr als bei irgend einem anderen Componisten seine Umgebung zu einem fast blinden Enthusiasmus hinreißen mußte. Möge man indeß uns nicht falsch verstehen: wir glauben den Meister nur um so höher zu verehren, je strenger und gewissenhafter wir uns von seinem Werthe Rechenschaft geben. Wir hörten die Athalia zum dritten Male in Exeterhall und mußten darnach bei unserem Urtheil verbleiben.

Von Spohr hörten wir eine für die Philharmonie geschriebene Symphonie historique. Der erste Theil ist hinsichtlich der Identität am entsprechendsten; man erkennt im Laufe des Stückes überall das Bestreben, durch Instrumentirung und Imitation der Ausführung der Ideen den Charakter der verschiedenen Epochen aufzuprägen, auch kommt dies hier und da dem Ziele nahe, doch überall hört man den „Spohr" durch. Wir bemerken dies ohne Vorwurf gegen Den, der so viel Großes und Schönes geleistet hat: dem mag so Etwas, das doch nicht ganz über eine musikalische Spielerei hinauskommt, immerhin mißlingen. — Beethoven's 9te Symphonie mit Chor wurde aus Mangel an den gehörigen Proben sehr unvollkommen ausgeführt. Die Chöre waren sehr unsicher, die Soli einmal fast ganz heraus; es ging im Ganzen vielleicht so gut oder schlecht, als man nach einer Probe erwarten durfte. Ist es aber nicht höchst lächerlich, daß man, um ein solches Werk vollkommen zu geben, nicht den alten Schlendrian hergebrachten Brauches zu unterbrechen sich bequemt? Warum nicht gerade so viel Proben, als nöthig sind, ein solches Riesenwerk auf würdige Weise auszuführen? Freilich wird dadurch weder das erste Horn schwerlich erträglich werden, noch der schneidend unangenehme Ton des Oboisten G. Cooke, welcher außerdem nie rein stimmt. Solche Erbübel hätten längst schon beseitigt werden sollen! Daß ein Sänger wie Phillips, welcher vor Zeiten eine schöne Stimme hatte und Volksballaden angenehm sang, der jedoch nie eine Spur von Gesangmethode in sich trug und noch immer vor jedem Ton einen unziemlichen Vorschlag herausgurgelt, — daß dieser noch in der Philharmonie auftrat und in Beethoven's Symphonie Solo sang, ist das zu entschuldigen? So hätte man auch bedenken sollen, daß die beiden Misses Williams, die zwar, besonders die Altistin, immer ihr Bestes thun und Duetten leichterer Art rein und lieblich singen, hier doch gar nicht am Platze waren, da ihnen jegliches Verständniß eines Beethoven'schen Meisterwerkes abgeht.

Im siebenten Concerte hatten wir gar eine Schülerin des Sir George Smart anzuhören. Das Verdienst des Sir George war aber von jeher kein anderes, als daß er gerade ein durch Zufall geadelter Musiker ist; seine Schülerin Miß Andrews zeigte, daß sie von Natur eine hübsche Stimme, von Sir George Smart aber eine abscheuliche Manier zu singen habe. Die pecuniären Verhältnisse der Gesellschaft sind blühend und es ist daher nicht zu entschuldigen, daß nicht einzig die besten Sänger in London bleibend engagirt sind. — Joachim, welchem ein Antrag gemacht war, das Mendelssohn'sche Violinconcert zu spielen, hatte dies der Stellung desselben im Programme wegen abgeschlagen, was uns nicht gerechtfertigt schien, da Molique auch im zweiten Theile zu spielen hatte. Dies führte gleichfalls das hiesige Journal „das Athäneum" an, welches sich mit uns außerdem gegen den Gebrauch auflehnt, daß die alten ansässigen Künstler den jungen strebenden den Weg versperren. Das war niemals treffender als gerade im siebenten Concerte zu ersehen. Mad. Dulcken spielte Weber's Concertstück: ist's Alter, Nachlässigkeit oder auch das Gefühl des immerwährenden Obenanstehenwollens, oder sind's alle zusammen, — wie ist es möglich, daß eine sonst so tüchtige Künstlerin, von welcher wir oft das Rühmlichste zu berichten hatten, ihr Spiel auf dergleichen Weise, als sie that, vernachlässigen konnte? Kann sie durch zu viel Unterrichtertheilen nicht mehr zum Studium kommen, so mag sie doch getröstlich das öffentliche Spielen aufgeben. Was sonst Energie im Spiel war, ist jetzt zu schülerhafter Hast geworden, und dies bringt eine unerträgliche Undeutlichkeit und Ruschelei hervor. Für den Kunstliebenden ist's gar traurig, so etwas anzuhören; wir haben stets der Fertigkeit, Energie und

dem musikalischen Vortrage der Mad. D. alles Lob gezollt und oft und bei vielen Gelegenheiten zuvor ihr Rückschreiten beobachtet, ehe wir gegen ihr ferneres Auftreten uns zu erklären veranlaßt fanden und ihre jetzige tadelhafte Spielweise als die regelmäßig wiederkehrende hinnahmen. — Im vierten Concert trug Mrs. Anderson Mendelssohn's D-Moll Concert vor. Sie spielte rein und mit musikalischem Verständniß, doch zu gemächlich, wie es ihr überhaupt von jeher an Feuer fehlte. Auch sie sollte nunmehr auf ihren Lorbeern ruhen! Daß sie Lehrerin der Königin und der jungen heranwachsenden Prinzessin, und daß Mr. Anderson (ihr Herr und Gemahl) Mitdirector der Philharmonie ist, sollte keine Ursache sein, den jüngeren, schon anerkannten Künstlern den Weg zu versperren.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. A. Scheidler, Op. 7. Collection de Transcriptions en forme de Fantaisies élégantes sur des airs favoris. **Luckhardt. Nr. 1—6. Nr. 1, 5 u. 6, jede 10 Sgr.; Nr. 2, 15 Sgr.; Nr. 3, 12½ Sgr.; Nr. 4, 7½ Sgr.**

Die äußere Ausstattung der Hefte ist gut, doch kommen öfters störende Stichfehler vor. Die übertragenen „Airs favoris" sind: 1. Lob der Thränen (weniger annehmlich als die Liszt'sche Bearbeitung), 2. Fliege Schifflein von Kücken, 3. Name und Bild von Abt, 4. Ständchen von C. G. Reissiger, 5. Liebeswünsche von Abt, 6. Von meinem Berge muß ich scheiden ꝛc. (c f . g | a . e g f | e d — g g a | c . h b d e | f etc.) Wie man sieht: Gutes und Schmachtlappiges friedlich neben einander, demnach eine „Collection" gemischter Art. Der Verf. hat an die Arbeit fast zu großen Fleiß verschwendet, sie dadurch etwas schwerfällig gemacht. Die Sachen wollen schon gespielt sein. Der gute Musiker blickt übrigens daraus hervor.

C. Voß, Op. 99. Trois Fleurs. Nr. 1, la Rose. Nr. 2, la Violette. Nr. 3, l'Amaranthe. **Peters. Vollst. 25 Ngr., jede Nummer 10 Ngr.**

Die drei benannten Blumen befinden sich in einen Strauß gewunden auf dem Titelblatt abgebildet. Bei Nr. 1 mag der Phantasie des Hrn. Voß eine Klatschrose vorgeschwebt haben; was ihr bei Nr. 2 und 3 vorgeschwebt, läßt sich nicht entziffern, vermuthlich — nichts. Dies verrathen wenigstens die Töne. Freunde Voß'scher Musik mögen sich jedoch nicht abhalten lassen, von dem Gebotenen Kenntniß zu nehmen und den in ihm enthaltenen Düften mit eigenen werthen Nasen weiter nachzuspüren.

L. v. Meyer, Op. 60. Niagara-Fall. Charakteristische Phantasie. Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.

Der Verf. giebt diesmal kein leeres Virtuosenstück, sondern ein Werk, das einem künstlerischen Interesse huldigt und deshalb auch weniger geringen Ansprüchen Genüge leistet. Es vermöchte, nicht so lang ausgesponnen, noch einen frischeren Eindruck zu hinterlassen, als es in gegenwärtiger Gestalt thut. Jedenfalls beweist es, wie auch einige früher von ihm erschienene Sachen, daß der Verf. die Befähigung hat, etwas Werthvolles zu Stande zu bringen, und bezeugt den Grad von Einsicht, welcher nicht die Technik des Clavierspiels als die herrschende Macht des Musikalischen anerkennt. Der Name „Niagara-Fall" hat keinen Bezug zum Inhalt. Er erscheint eben so als die Abbildung auf dem Titelblatt mit der schönen Eisenbahn-Ueberbrückung nebst Dampfwagen als — Puff. Noch ist zu bemerken, daß der Verf. seinem Namen das Anhängsel gegeben: „Meister der pensylvanischen Freimaurer-Loge". Das ist im Grunde nicht anders, als wenn Jemand z. B. beifügte: „Familienvater von sieben lebenden Kindern".

C. Haslinger, Op. 55. Militärisches Album. Sechs charakteristische Tonstücke. Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.

Bildchen auf dem Titelblatt, Ueberschriften und Texteswortе gleichsam als Gebrauchsanweisung — Alles ganz wie bei dem „Jugendalbum" des Verfassers. Mit gutem Grund ist anzunehmen, daß derselbe durch die gegenwärtige Soldatenherrschaft zu Fertigung dieser „charakteristischen" Stücke begeistert wurde. Sie sind überschrieben: „Revüe, Kriegers Gefühle vor der Schlacht, Schlacht, Siegesmarsch, Trauermarsch, Gebet". Von den beigegebenen Texteswortеn theilen wir wiederum einige Proben mit: „In langen Reihen ist das

Heer aufgestellt. Auf feurigem Roß sprengt der Feldherr heran und mit Stolz und Freude begrüßt er die reichgerüsteten Krieger, welche unter klingendem Spiele muthbeseelt an ihm vorüberziehen." — „Der Donner der Geschütze durchdröhnt die Gegend; Pelotonfeuer kracht aus tausend Röhren, die Reiterei bricht in des Feindes Reihen und vertreibt ihn trotz des heftigen Widerstandes aus seiner vortheilhaften Stellung. Bald ist der Sieg errungen." — „Jubelgeschrei tönt durch das Heer. Ein vollständiger Sieg lohnt den unerschütterlichen Muth und die Todesverachtung der Krieger, die sich begeistert um die ruhmvollen Fahnen ihrer Führer sammeln." — Man sieht, die poetische Ader ist noch ergiebig. Mit so großem Unrechte man den Hrn. Verf. Fachmusiker nennen würde, mit so großem Rechte dürfte er daher vielleicht Fachdichter heißen. Wegen der Töne c . d . es, welche er zu verschiedenen Malen dem Gehöre gleichzeitig anvertraut (S. 12 und 13), verfehlen wir nicht, ihm ein Compliment zu machen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Schönchen, Op. 5. Morceaux de salon. Chansons allemands favoris transcrits. **Nr. 1. Maurisches Ständchen. Lied von F. Kücken. Aibl. 12½ Ngr.**

Der neue Transcribent Henri Schönchen läßt sich leiblich an. Er fertigt mit Geschick. In Erwägung des Wortes: „Neue Besen kehren gut" läßt sich vor der Hand nichts Weiteres sagen.

L. Beyer, La Promenade musicale. 6 Morceaux élégants sur des airs allemands favoris. **Aibl. Nr. 1 u. 2, jede 45 Kr.; Nr. 3, 54 Kr.**

Daß ein neuer Hr. Beyer aufgetaucht, hat der Krit. Anz. (Bd. 30, S. 207) bereits berichtet. Die vorliegenden drei Nummern enthalten: „In den Augen liegt das Herz" von Gumbert, „Wenn die Schwalben ꝛc." von Abt, „Was ist des Deutschen Vaterland" von Reichardt. Dringenden Bedürfnissen ist also abgeholfen. Die Zuthat des Vfs. ist nach guten Schablonenmustern gefertigt.

Th. Döhler, L'oiseau d'or. Petit Album aux jeunes Pianistes. **Elberfeld, Arnold. 22½ Sgr.**

Inhalt: Nr. 1. Le Faucon. Rondino sur la Festa della Rosa de Coppola. Nr. 2. Le Pinson. Rondino sur les Somnambules de Strauss. Nr. 3. La Fauvette. Fantaisie sur l'Elisir d'amore de Donizetti. Nr. 4. La Caille. Petite Fantaisie sur Beatrice di Tenda de Bellini. Jede Nummer einzeln für 10 Sgr. verkäuflich. Kaufe man den Kindern doch lieber einen Vogel aus einem Nürnberger Spielwaarenlager, der schreit, wenn man auf's Bret drückt. Das macht ihnen sicher denselben Spaß.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Ad. Bergt, Op. 8. 2me Capriccio. **Peters. 1 Thlr.**

Wird besprochen.

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Ch. de Beriot, Op. 64. Second grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. **Schott. 4 Fl. 12 Kr.**

Das Trio besteht nur aus drei Sätzen: Moderato, Adagio, Finale. Von dem heiligen Ernste und der soliden Kunst, welche der Deutsche bei Werken der Kammermusik aufzuwenden pflegt, finden sich hier freilich wenige Spuren. Bessere Momente enthält der erste Satz, der zweite ist in dem Geschmacke der bekannten Duos geschrieben, obgleich wir auch hier noch eine größere Aufmerksamkeit auf die Arbeit gefunden haben; aber der dritte, der schon in der Bezeichnung „Finale" seinen wahren Inhalt andeutet, leidet in kaum erträglicher Weise an Gedankenleere und Trivialität. Uns fielen unwillkührlich Bürger's Worte ein:

Und hurre, hurre, hurre hopp,
Ging's fort im sausenden Galopp.

Das wischt und fegt, wie mit dem Kehrbesen. Ein wenig französischer Leichtsinn, untermischt mit einer geringen Dosis Esprit, wie es eben immer unsere beweglichen Nachbarn jenseit des Rheines zu thun pflegen! Am Ende muß man gerade deshalb nachsichtig sein: es ist schon Ehre genug, wenn ein Welscher den Eifer besitzt, Kammermusik zu schreiben. Kennt ihr sonst ein Trio oder Quartett von Halevy, Adam, Auber? Oder, um weiter zurückzugehen, von Boieldieu, Méhul und Lesueur? Sagt nicht König Richard: Ein Königreich für ein Pferd? Macht euch selbst die Nutzanwendung.

Für Violoncell.

F. Battanchon, Op. 4. 24 Etudes pour le Violoncelle. Liv. II. **Hofmeister. 15 Ngr.**

Diese zweite Lieferung enthält wiederum sechs Etüden, die zum praktischen Gebrauch gut und empfehlenswerth sind. Sie enthalten Daumeneinsätze und bedingen einen höheren Grad technischer Fertigkeit, als die Etüden der ersten Lieferung. Nr. 1 davon ist für Terzen und Octaven, Nr. 3 eine zweckmäßige Trillerübung; zur Uebung des Gelenkes ist besonders Nr. 2 geeignet.

B ü c h e r.

C. F. Reinhardt, Der Paukenschlag. Eine Anleitung, wie man ohne Hilfe eines Lehrers die Pauken schlagen lernen kann. Versuchsweise herausgegeben. 4. 43 S. geh. Autographie von Chr. Fr. Reinhardt in Mehlis. (Erfurt, Körner.) 15 Ngr.

Der Verf. begründet die Abfassung und Herausgabe des Schriftchens dadurch, daß im Buchhandel nichts erschienen sei, wo man sich Raths über den fraglichen Gegenstand erholen könne, daß das, was man in verschiedenen musikalischen und anderen Werken veröffentlicht habe, nicht ausreiche. „Gute Paukenschläger, bemerkt er im Vorwort, sind bekanntlich selten, und darum möchte ich wohl behaupten, eine Anleitung über Paukenschlag in die Hände solcher Personen zu legen, die beabsichtigen den Paukenschlag lernen zu wollen, dürfte wohl von ersprießlichen Folgen sein." Für wen er also schrieb, erhellt hieraus, wie zugleich, daß sein Deutsch nicht das beste ist. Zunächst liefert er eine kurze Beschreibung der Pauke, wie dieselbe jetzt gebräuchlich, dann geht er auf Abstammung des Namens und die Geschichte des Instrumentes ausführlich ein. Davids und Salomos Zeiten werden erwähnt, Citate aus der Bibel folgen. S. 8 wird der historische Faden verlassen, die Nothwendigkeit des Gebrauchs zweier Pauken nachgewiesen, die gewöhnliche Stimmung derselben angegeben; Vorsichtsmaßregeln sind beigemerkt. S. 9 wird von selten vorkommenden Fällen bezüglich der Stimmung gesprochen. S. 10 enthält als Hauptsatz: „Oft wechseln die Pauken in einem und demselben Satze ihre Stimmung, dann muß der Componist die nöthigen Pausen, welche zum Umstimmen nöthig sind, geben." Blumröder's Vorrichtung zum schnellen Stimmen wird belobt, doch nicht beschrieben. Es giebt Fälle, wo drei Pauken sind (S. 12). Lage und Stellung der Pauken gegen den Schläger, Reiterstellung des letzteren. Eine Hauptbedingung bei dem Paukenschlag ist: Sicherheit im Tact (S. 13). Beschreibung folgt von verschiedenen Arten von Schlägeln oder Klöpfeln. Gebrauch von Waschschwamm statt des Filzes, Ton in der Mitte der Pauke (S. 14). Von hier ab wird der historische Faden wieder aufgenommen, der Verwendung der Pauken im Krieg, des Paukenwagens und Paukenpferdes, der Trompeter- und Paukerzunft im 15ten Jahrhundert, der fünf Feldstücke, endlich „des traurigen Endes der Cameradschaft" gedacht, wobei der Verf. sich sehr in's Einzelne verliert. Wir sind dabei bis S. 24 vorgerückt, von wo an das Fehlende der Verf. noch nachzuholen sucht. Es folgt: Erster Unterricht im Paukenschlag, Anfassung der Klöpfel, Bewegung der Hand beim Schlagen, nochmals die Reiterstellung, Anschlag nach den Schrauben zu, Mittel, die verschiedenen Schlagmanieren sich zu eigen zu machen, Moderirung des Vortrags nach Umständen, Gebrauch bei großen Musikstücken zuweilen von drei bis vier und noch mehr Pauken, Stellung derselben in solchen Fällen (S. 24—30). Hierauf erscheint die Angabe von sieben verschiedenen Schlagmanieren mit Beispielen in Noten und Beschreibung; der Kreuzschlag, Wirbel u. s. w. findet Erwähnung (S. 30—43). Schließlich bittet der Verf., bei Beurtheilung des Schriftchens das immer fest im Auge zu halten: was von ihm geschah, sei versuchsweise geschehen, Vieles könne besser gezeigt, als beschrieben werden.

Daß der Verf. Gutes erstrebte, ist unzweifelhaft. Insofern das Bedürfniß nach einer Paukenschule, wie wir es kurz ausdrücken wollen, in neuerer Zeit immer fühlbarer geworden, ist die vorliegende Arbeit eine dankenswerthe zu nennen, trotzdem sie Vieles in der Anordnung des Stoffes, wie in der Darstellung zu wünschen übrig läßt. Namentlich hätte der Verf. vor allem und als erste Bedingung eines Paukenschlägers geltend machen sollen, daß derselbe gelernter und durchgebildeter Musiker sein müsse, — ein sehr wichtiger Punkt, der noch nicht die gehörige Beachtung findet. Besser war sodann, der Verf. kürzte die weitschweifigen Erzählungen von der Trompeter- und Paukerzunft, und gab dafür Einiges von dem, was über die Pauke in musikalischen Schriften, so insbesondere in Berlioz' Instrumentation, enthalten ist. Weshalb es „volles Unrecht" sei, daß manche Schläger eine Ausnahme von der vom Verf. vorgeschriebenen Stellung der Pauken machen (S. 12), dürfte schwer zu beweisen sein. Die empfohlene Haltung der Schlägel zwischen Zeige- und Mittelfinger (S. 25) taugt nichts, da sie der Entwickelung der Kraft nicht günstig ist. Die Benennungen der Schlagweisen S. 30 gehören meist der Zopfzeit an und sind ganz unwesentlich. Das Voranschlagen des Tones mit dem einen Schlägel (S. 31), so wie die Vorschläge von einer Pauke herüber zur anderen (S. 41), darf der Schläger nicht nach Willkühr, sondern nur nach Vorschrift des Tonsetzers ausführen. Dies hätte den betreffenden Stellen ausdrücklich beigemerkt werden sollen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 14.** Den 15. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Wahl der Tactarten.
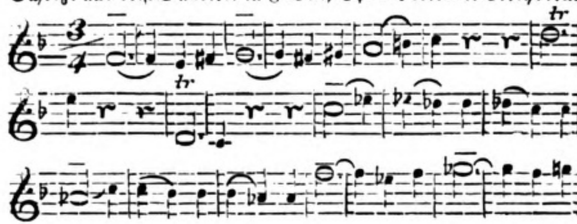
(Schluß.)

Komme ich schließlich auf meine Vereinfachungstheorie zurück und fasse ich jene früher angedeuteten beiden Wege zur Vereinfachung des Tactartensystems durch Beseitigung der abgeleiteten Tactarten oder durch Reduction der Zähler, und die später aufgeworfene Frage über die Zweckmäßigkeit der jedesmaligen äußeren Darstellung des rhythmischen Baues in Bezug auf dessen kleinste Glieder zusammen: so erscheint mir noch Folgendes zu erwähnen — theilweise zu wiederholen — nothwendig.
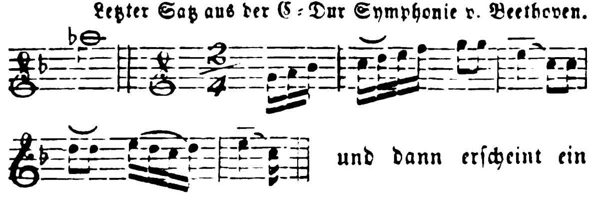
Wenn in den Tactarten $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ und $\frac{6}{4}$ im Grunde nur die Hauptarten des geraden und ungeraden Tactes repräsentirt sind, und der $\frac{6}{4}$ Tact eben so als die doppelte ungerade Tactart erscheint, wie der $\frac{4}{4}$ Tact von jeher als die doppelte gerade gegolten hat, hier also der $\frac{6}{4}$ Tact eine andere und zwar natürlichere Ableitung erhält als im früher aufgestellten künstlichen Systeme: so wird eine ausschließliche Anwendung der einfachen Tactarten $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ überall möglich, mit ihnen allein recht wohl auszukommen sein, so lange nur die metrische Gestaltung des Tonsatzes in's Auge gefaßt wird, welche eben immer auf der Hauptbewegung entweder zweier oder dreier gleicher Tacttheile beruht. Berücksichtigt man dagegen zugleich die rhythmische Gestaltung des Tonsatzes, so stellt sich die Anwendung der einfachen Tactarten als unbedingt nothwendig dann heraus, wenn ein Wechsel gerad- und ungeradtactiger Rhythmen stattfindet. Die zusammengesetzten Tactarten $\frac{4}{4}$ und $\frac{6}{4}$ können im letzteren Falle gar nicht benutzt werden, bei consequenter Fortsetzung der geradtactigen Abgliederung mag jedoch die Anwendung derselben mit dem nämlichen Rechte stattfinden, wie die der einfachen Tactarten, und nur da erscheint die Vorzeichnung der zusammengesetzten als unbedingt nothwendig, wo bei geradtactiger Abgliederung im einfachen Tacte der erste Tact von je zweien der minder betonte, gleichsam ein Auftact zum zweiten, mehr betonten Tacte ist.

Nun könnte der Componist das wahre Verhältniß der rhythmischen Glieder auch bei alleiniger Anwendung des einfachen Tactes recht wohl durch besondere Zeichen, wie etwa die in der Dichtung üblichen Betonungszeichen — und ◡ andeuten, er könnte durch zeitweilige Anwendung solcher Zeichen jeden Wechsel gerad- und ungeradtactiger Rhythmen sofort und sehr zum Vortheil des Spielers dem Auge desselben darstellen, wie es die folgenden Beispiele zeigen:

Scherzo aus dem Quartett in F-Dur, Op. 18. Nr. 1 v. Beethoven.
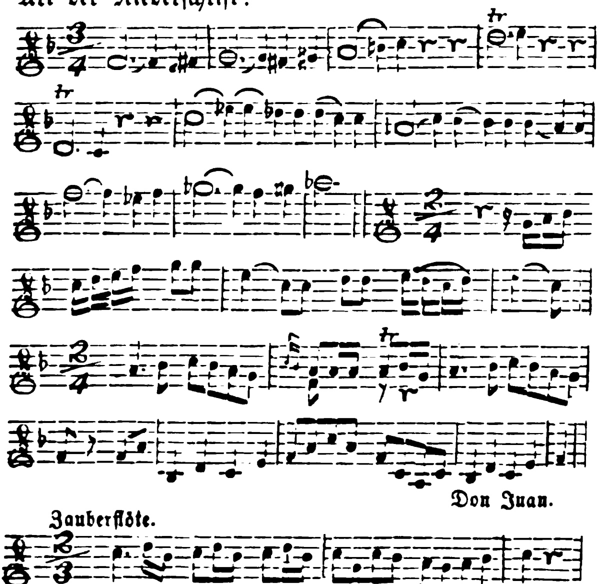


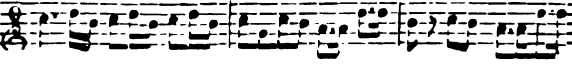
Letzter Satz aus der F-Dur Symphonie v. Beethoven.
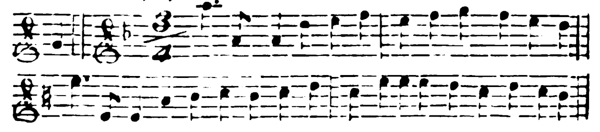


und dann erscheint ein gänzliches Aufgeben der zusammengesetzten Tactarten $\frac{4}{4}$ und $\frac{6}{4}$ gerechtfertigt, und die Anwendung noch anderer, als der einfachen Tactarten $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ völlig überflüssig, weil der alleinige Zweck der ersteren hier durch ein anderes Mittel erreicht wird; der Componist kann jedoch auch auf eine frühere — damals freilich nur einseitig übliche — Schreibweise in voller Consequenz zurückkehren, und unter alleiniger Vorzeichnung entweder des $\frac{2}{4}$ oder des $\frac{3}{4}$ Tactes von einer Zusammenziehung zweier oder dreier einfachen Tacte zur Darstellung des 2- oder 3tactigen Rhythmus in einem einzigen Tacte Gebrauch machen, wodurch — da alle mehrtactigen Rhythmen sich auf Zweier und Dreier eben so zurückführen lassen, wie alle mehrzahligen Tactarten auf die einfache gerade und ungerade — ein Mittel an die Hand gegeben ist, die Art der Rhythmen, so wie die Art ihres Wechsels, überhaupt den ganzen rhythmischen Bau eines Tonstückes in seinen Hauptzügen dem Auge des Spielers auf den ersten Blick und in vollster Klarheit darzustellen. Dabei könnten einzelne einfache Tacte in besonderen Fällen immer noch angewendet werden.

Die folgenden Beispiele zeigen nun eine solche Art der Niederschrift:





Scherzo aus der 9ten Symphonie von Beethoven.



Dies nun ist jene als radikalste bezeichnete Vereinfachung nicht nur des Tactartensystems, sondern überhaupt der Niederschrift in Bezug auf Metrik und Rhythmik. In ihr giebt es nur einen geraden Tact (mit 2), nur einen ungeraden (mit 3), und nur einen Zähler (das Viertel); sie benutzt jedoch innerhalb eines Tactes nicht nur die einfachen metrischen Verhältnisse von 2 und 3, sondern auch diejenigen zusammengesetzten, welche sich in nächster Reihe — aber blos in nächster — aus diesem ergeben, nämlich: $2 \times 2 = 4$, $2 \times 3 = 6$, $3 \times 2 = 6$, $3 \times 3 = 9$; daher sie außer den genannten Doppelzahlen 4, 6 (in 2facher Eintheilung) und 9 keine anderen aufnimmt. Jene rhythmischen Zusammensetzungen zu einzelnen großen Tacten stimmen mit unseren Tactarten $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$ und $\frac{9}{4}$ vollkommen überein und sind dem Ausführenden bereits vertraut; dem Lernenden aber würden sie sich leichter als die jetzigen Tactverhältnisse deshalb einprägen, weil sie einfacher, geringer an Anzahl, übersichtlicher und einem Hauptprincip in voller Consequenz entsprungen sind; denn eine Verwechselung, wie sie z. B. in Bezug auf die Eintheilung der 6 Viertel des $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{2}$ Tactes, der 6 Achtel des $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ Tactes jetzt wohl vorkommen kann, ist dann unmöglich, weil jener $\frac{6}{4}$ Tact folgendermaßen: $^3/_4$ ♩♩♩ ♩♩♩ |, jener $\frac{3}{2}$ Tact aber in nachstehender Art: $^2/_4$ ♩♩ ♩♩ ♩♩ | sich darstellt. Der gerade Tact wird demnach nach Umständen 2, 4 und 6, der ungerade 3, 6 und 9 Tacttheile enthalten, und außer den schon angeführten Vortheilen ist auch die Ersparniß unnöthiger Tactstriche in Anschlag zu bringen, deren Wegfall das richtige Verständniß befördern, keineswegs etwa es stören wird; denn so gewiß nicht alle Tacte eines Tonstückes in einfacher Tactart von gleichem Gewichte sind, so gewiß sollte auch in der äußeren Darstellung jener Unterschied im Gewichte der einzelnen Tacte sichtbar sein: und dies ist hier der Fall.

Ob nun die gemachten Vorschläge, welche doch mindestens aus rationellen Principien hervorgegangen sind, an deren Stelle in der Tonwissenschaft bisher immer nur das Herkommen gegolten hat, der Beachtung werth gefunden werden, ob es überhaupt dem

Einzelnen im jetzigen Zustande möglich sein dürfte, auf die große Anzahl der Einzelnen, in welche bis dato die Tonkünstlerwelt noch zerfällt, mit einer Predigt der reinsten Vernunft allein fruchtbringend einzuwirken: das muß erst die Zukunft zeigen. Im Hinblick auf den gänzlichen Mangel eines obersten Centralpunktes für die künstlerischen Interessen in unserem großen Vaterlande verspreche ich mir für den Augenblick gar keinen unmittelbaren Erfolg von meiner aufrichtigen Bemühung, einen, wenn auch untergeordneten, Theil der musikalischen Technik auf die einfachsten und vernünftigsten Grundlagen zurückzuführen, und begnüge mich gern damit, wenn in den Kunstgenossen das eigene Nachdenken über eine Menge praktischer Fragen in Bezug auf den vorliegenden Gegenstand anzuregen mir gelungen ist. Besitzen wir erst ein oberstes Kunstinstitut, geht die Gesetzgebung im Felde der musikalischen Wissenschaft dann von diesem höchsten Vereinigungspunkte aller künstlerischen Interessen aus, so wird es sehr leicht sein, ein in allen Theilen nach vernünftigen Grundsätzen bearbeitetes Lehrbuch der Theorie als Richtschnur für die gesammte Künstlererziehung allgemein zur Annahme und Geltung zu bringen. Dann vielleicht wird von dem in dieser Abhandlung aufgespeicherten Materiale so Manches zum allgemeinen Nutzen verwendet werden können.

Dresden. Theodor Uhlig.

Für Violine mit Orchesterbegleitung.

Ferd. David, Op. 23. Viertes Concert für die Violine, mit Begl. des Orchesters oder des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Preis mit Orchester 4 Thlr. 20 Ngr., mit Pfte. 2 Thlr. 10 Ngr.

Vorliegendes Concert beansprucht nicht blos eine hohe Stelle unter den Virtuosität und brillante Ausführung erheischenden ähnlichen Concertstücken, sondern läßt auch, was es vor vielen anderen voraus hat, den Künstler sattsam erkennen, der einen tieferen, ideellen Inhalt in die entsprechende Form in gewohnter, geistreicher Weise niederzulegen weiß. Es weht darin eine feine, mit Blumenduft getränkte Salonluft; ich meine damit den Salon im edlen Sinne des Wortes, woselbst Alles in geschmackvoller, anziehender Form geboten wird, woselbst neben dem Bedeutenden, Inhaltsvollen auch das scheinbar Geringere, die leicht hingeworfenen Anspielungen und Beziehungen durch die Stellung und das Gewand unser Interesse erregen. Der erste Satz dieses Concertes (E-Dur) hebt sehr schwungvoll an und stellt uns ein Motiv vor, das Bedeutung genug hat, um im Verlaufe des Ganzen nach seinen verschiedenen Richtungen hin, die es in stufenweiser Abwechselung entfaltet, unsere Aufmerksamkeit rege zu halten. Ihm ist beigegeben eine anmuthige Cantilene, die anfangs sehr still auftritt, aber weiterhin von dem ersteren Motive zu höherer Kraft fortgerissen wird, bis wieder durch virtuoses, ausschmückendes Beiwerk hindurch das erstere nach dem Schlusse hin zu bedeutungsvollerer Geltung sich entwickelt. Das Adagio cantabile läßt uns einen sanften Gesang vernehmen, der mehr einen elegischen Charakter hat — gleichsam ein sinnender Rückblick in die Vergangenheit, der (im appassionato) einem durchlebten Schmerze begegnet und das Herz bangvoll wieder klopfen läßt, bis (in der Stelle A-Dur) die stillere Wehmuth Platz gewinnt und nach mehrmaligem Aufflackern des alten, brennenden Feuers langsam und still fragend (As-Dur u. s. w. Tact 15 vom Schluß ab) verhaucht. Sehr charakteristisch dabei ist der Rückfall aus As nach C. Das Finale, Allegretto grazioso, spendet uns in seiner anmuthig scherzenden Weise viel des Schönen. Das heitere, bunte Leben lacht uns daraus überall entgegen; bald schüttet es einen Kelch duftender Blumen aus, bald neckt es wieder schelmisch in jovialer Laune und überläßt sich sorglos dem süßen Sichgehenlassen in den mannichfaltigen Formen liebenswürdiger Heiterkeit. Die Ausführung dieses Satzes erfordert viel Feinheit und Delicatesse.

Em. Klitzsch.

Deutsche Original-Opern neuerer Zeit.

Mitgetheilt von Carl Gollmick.

Fortsetzung von Nr. 48 u. 50 im Juni 1845, von Nr. 14 im August 1846, von Nr. 50 im Juni 1847, und Nr. 36 im Mai 1848.

Zum Großadmiral, von A. Lortzing.

Lohengrin, von Richard Wagner. (Nach der Graalsage.)

Die Franzosen vor Nizza, von Kittl. Gegeben in Prag.

Don Rodrigo Diabe Vivar, der Cid, große heroische Oper. Buch von Schmidt, Musik von Emil Mayer. Gegeb. in Linz.

Martha, von Flotow. Gegeb. in Wien u. s. w.

Die Hochländerin, von Conradin Kreutzer. Gegeb. in Breslau.

Das Soldatenleben. Nach den bekannten Hackländerschen Skizzen. Musik von Schloß (Chorist) und Steinhardt (Violinist). Gegeb. in Stuttgart.

Die vier Haimonskinder, oder die vier Reiter auf ei-

nem Schimmel, Travestie von Balfe's Haimonskinder, von Haffner. Gegeb. im Jos.-Theater zu Wien.

Der gefährliche Sprung, Operette von Proch. Gegeb. in Wien.

Die Bergknappen, nach Theodor Körner, von Armin Früh. (Im Concertsaal zu Berlin aufgeführt.)

Provinzialunruhen, Vaudeville in 3 Acten. Arrangirt und componirt von F. Mayer, Musikdir. am Königstädt. Theater in Berlin.

Die zehn glücklichen Tage, vom Kapellmstr. Schindelmeißer. Gegeb. in Grätz.

Die Marquise von Brinvilliers, vom Kapellmstr. Schindelmeißer. Gegeb. in Pesth.

Malwina, vom Kapellmstr. Schindelmeißer. Gegeb. in Pesth.

Die Vergeltung, von dem Herzog von Coburg. Gegeb. in Coburg.

Lelia, von Herrmann. Gegeb. in La Rochelle.

Der Rothmantel, von Richard Würst. Gegeb. in Berlin.

Unser Johann, Volksoper vom Musikdir. Pabst. Gegeb. in Königsberg.

Christoph Columbus, von Barbieri. Gegeb. in Berlin.

Lodoiska, vom Musikdir. F. A. Succo. Gegeb. in Landsberg.

Die Heirath am Comersee. Buch von Anderson, Musik von Franz Gläser. Gegeb. in Kopenhagen.

Die lustigen Weiber von Windsor. Buch von Mosenthal, Musik von Nicolai. Gegeb. in Berlin.

Rosamunde, von Lux. Gegeb. in Dessau.

Der neue Oberst, von Hille. Gegeb. in Hannover.

Marielle, oder Sergeant und Commandant, komische Oper. Buch von Sternau, Musik von J. Offenbach. Gegeb. in Cöln.

Die beiden Testamente, komische Oper von Schrameck. Gegeb. in Riga.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. **Haller** aus Weimar ist in München engagirt.

Hr. Wiedemann aus Leipzig gastirte mit großem Beifall in Dresden, als Stradella zum ersten Male; am Schlusse wurde sogar „Hierbleiben" gerufen.

Vermischtes.

In **London** wurde am 24sten Juli „der Prophet" von Meyerbeer mit ungeheuerer Pracht zum ersten Male aufgeführt. Mad. Viardot-Garcia sang die Partie der Fides, und war aus Paris dazu berufen worden. Meyerbeer feierte diesen Abend einen Triumph, wie er wohl selten wieder vorkommen wird.

Das vierte Auftreten der Mad. **Sontag** (Gräfin Rossi) in London war im Barbier von Sevilla, wo sie noch mehr bezauberte als vorher, wie überhaupt der Enthusiasmus für sie nach jeder Vorstellung steigt.

In **Darmstadt** wird das Theater mit Halevy's Oper: „das Thal von Andorra" eröffnet worden.

Hr. Roqueplan, Mit-Director der Oper zu Paris, wird nach London reisen, um Mad. Sontag zum Auftreten in Paris, und zwar zu Anfang des Winters, zu bitten.

C. G. Carus in seiner von uns schon öfter erwähnten Schrift „Mnemosyne" sagt über Mozart treffend (S. 80): „Es lebt in Mozart's Seele und seiner Kunstweise wie in allem Höheren und Göttlichen ein unnennbar schönes, das Geringe erhebendes, das Trübe verklärendes, das Schmerzliche beschwichtigendes Princip, — denn wenn Göthe einmal sagt: „Und das Alter wie die Jugend und der Fehler wie die Tugend nimmt sich gut in Liedern aus!" so findet gerade das in Mozart seine volle Bethätigung. Wie daher im Figaro die leichtfertigste Gesinnung und im Don Juan die verworrenste Leidenschaft sich verklärt hinaufgehoben zeigen in ewig heitere ätherische Regionen, so in Titus das Finstere des Verraths und die Verzweiflung eines in Reue zerrissenen Gewissens. Dasselbe, woraus neuere Componisten eine heftig aufgeregte, mit allen Reizmitteln bis zum Tam-tam ausgestattete Musik gemacht hätten, das führt Mozart hinüber auf das Gebiet des tiefen Seelenlebens, und mit edler Ruhe und immer in großen Gestalten läßt er die Zustände des Gemüths an uns vorüber gehen. Es liegt wahrhaftig etwas recht Sonnenhaftes in dieser Wirkung! Denn ist es nicht auch die Wirkung eines schönen farbigen Sonnenlichtes, Alles zu verklären, was es beleuchtet? Wer war nicht manchmal schon entzückt von der Wirkung eines farbigen Abendsonnenstrahls, wenn er auf einen schlichten Rasenhügel oder ein altes Mauerstück fiel?"

Berichtigung. Nr. 11, S. 59, S. 1, Z. 15 im Krit. Anz. lies: in den ersten Nummern, statt: in der ersten Nummer.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 15. Den 19. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Romantik in der Musik.

Von Julius Schäffer.

I.

Unter diesem Titel erschien in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Bd. XXIX. Nr. 1 u. 2) ein Aufsatz aus Magdeburg, der bei dem lesenden Publikum schon darum Aufsehen erregen mußte, weil er einen Gegenstand berührte, der — soviel wir wissen — in den Spalten der Musikzeitungen noch nicht zur Sprache gekommen war. Die Organe der musikalischen Kritik fristeten theils ihr Dasein in holder Unbefangenheit und kritiklosem Besprechen der Erscheinungen im Felde der Musikliteratur, theils ergriffen sie ausschließlich das Panier für das neue Princip, welches sich unter dem Namen der romantischen Musik gewaltig an's Licht hervorarbeitete. Das Erstere hat Schreiber dieser Zeilen am anderen Orte zu bekämpfen versucht, das Letztere freudig zu einer Zeit begrüßt, wo es darauf ankam, das Philisterthum, jenen verknöcherten Auswuchs der Classicität, mit Stumpf und Stiel auszurotten. Die romantischen Helden haben tapfer drein geschlagen; — rings umher sah man unter ihren kräftigen Streichen die alten knorrigen Stämme fallen, viele fremdartige Blumen mit strahlenden Farben und narkotischem Dufte auf dem gesäuberten Felde hervorsprossen und in der rastlos fortschreitenden, jetzt zumal so fruchtbaren Zeit zur schnellen Reife gedeihen. Schon sind sie welk geworden, und ihre Nachsenker haben Nichts von dem Glanze und der Frische der ersten Sprößlinge bewahrt. Schon durchzieht mit Macht die Welt eine neue Mahnung: in dem Garten voll duftender Blumen die Apollo-Statue nicht zu vergessen! Mit Sehnsucht harrte ich der Zeit, da diese mahnende Stimme auch in den Musikzeitungen laut werde, in dem festen Vertrauen, daß wenn sie einmal erschallt sei, auch der Künstler für jene Statue nicht fern bleiben werde. Schon hatte ich mir vorgenommen, im Falle der Noth selbst meine Stimme zu erheben; ja, wer weiß, ich hätte vielleicht das Verdienst des Ersten gehabt, wenn nicht eben jener oben genannte Aufsatz mir zuvorgekommen. Wenn ich nach einem so kräftigen Vorgänger dessenungeachtet jetzt mit demselben Gegenstande mich an die Musiker insbesondere zu wenden wage, so geschieht es nicht, um dasselbe noch einmal zu sagen — obwohl auch dies nicht ungerechtfertigt erscheinen möchte — sondern mein Zweck ist ein anderer. Man ist nämlich zwar allgemein der Ansicht, daß man bei der jetzt herrschenden Richtung der Musik nicht stehen bleiben dürfe, man fühlt, daß Etwas gethan werden müsse, allein über das Was ist man noch keineswegs im Klaren. Seit Jahren — und gerade jetzt vornehmlich laut — dröhnt uns das Geschrei gläubiger Gemeinden und ihrer Priester in die Ohren: anstatt der Statue des Heidengottes vielmehr den Tempel der christlichen Dreieinigkeit wieder aufzubauen. „Diesen abgetriebenen Heerden gläubiger Schaafe — sagte mir einst ein Freund — muß ein Stück Feuerschwamm unter den Schwanz gelegt werden, daß sie möglich hoch springen." Ich versprach damals, dieses weniger ge-

fährliche als unerfreuliche Geschäft zu unternehmen, und erlaube mir jetzt, die Ausführung meines Versprechens als einen die Nachsicht sehr in Anspruch nehmenden Versuch dem Publikum vorzulegen. Ehe ich jedoch zum Geschäfte selber schreite, scheint es zweckmäßig, etwas weiter auszuholen und den Gesichtspunkt festzustellen, nicht nur, weil dieser höchst wichtige Gegenstand eine reine Principienfrage ausmacht, sondern auch, weil ich mich gerade hinsichtlich des Standpunktes mit dem Verfasser oben genannten Aufsatzes in einigem Widerspruch befinde, und sich hier die beste Gelegenheit, diese theoretischen Differenzen zu besprechen und wo möglich auszugleichen, darbietet. —

1. Die Stimmung als Gegenstand der Musik.

Jener Aufsatz nennt als Gegenstand der Musik die Stimmung, und bezeichnet sie näher „als jenen innerlichen Proceß der Persönlichkeit, der noch nicht Begriff, noch nicht Entschluß, sondern das Gemüth in seiner Unmittelbarkeit ist; als die reine Gährung des Gemüths für sich, noch nicht zum concreten Inhalte oder Resultate gediehen; als das unmittelbare Regen des Geistes vor der bestimmten Anschauung, vor der That; als ein ewiges Ringen nach dem Ausdrucke des Gedankens, ohne es je mit eigenen Mitteln bis zu diesem Ziele zu bringen.“ — Versuchen wir es einmal, uns in den Begriff dieser Stimmung zu vertiefen, und sehen wir zu, was wir an ihr haben.

Die Stimmung — so viel ist klar — soll hier nur ganz für sich, in ihrer reinen Unmittelbarkeit genommen werden; nach einem weiteren Inhalte soll man vergebens suchen, der irrende Gedanke nirgends einen Anhaltepunkt finden; aller concrete Inhalt ist — nicht als ein überwundener, aufgehobener vorhanden, sondern — der Stimmung einfach entnommen. Wenn daher weiterhin gesagt wird, daß derselbe außerhalb ihrer falle, mit ihr Grenze an Grenze liege, so muß man hier nicht an die quantitative Grenze denken, vermöge welcher die beiden Bestimmungen in einander übergehen, sondern es ist vielmehr so zu verstehen, daß die Grenze sowohl, als das Bestehen des concreten Inhalts für das Walten der unmittelbaren Stimmung durchaus gleichgültig ist, dieselbe gar nicht berührt. Im Allgemeinen also ist zwar die Stimmung Proceß, d. h. Entwickelung zu einem concreten Inhalte hin; allein das Wesen der musikalischen Stimmung soll eben das sein, diesen Proceß nicht einzugehen, sondern sich in ihrer ersten Unmittelbarkeit rein zu erhalten. So ist sie proceß- und resultatlos, einfache Beziehung auf sich selbst, Gleichheit mit sich, kaum einfache Negation, da es ja vielmehr die Annahme eines Dritten ist, welche den bestimmten Inhalt hinweggenommen und als nicht vorhandenen gesetzt hat. Alles, was uns bleibt, ist die Tautologie: die musikalische Stimmung ist die Stimmung; und Alles, was man hinzufügen kann, ist mit anderen Worten nur dasselbe: die Stimmung ist das Leere, Inhaltslose. Kurz, man weiß nicht, wie dieser Stimmung beizukommen. Unser Vertiefen in dieselbe ergiebt sich nur als ein unendliches Verflachen, und die Unternehmung einer Definition hat nur das Resultat, daß wegen Mangel an bestimmtem Inhalte eben Nichts zu definiren ist. Man mag es anfangen wie man will, ihr eine nähere Bestimmung zu geben, jedesmal ist man genöthigt, durch ein „aber“ die Bestimmung eben so wieder hinwegzunehmen. So kann man sagen: die Stimmung ist eine Bewegung, aber nicht zu einem Anderem (denn dieses ist nicht vorhanden, oder doch schlechthin gleichgültig), sondern eine stets bei sich selbst bleibende, immer nur sich selbst, somit Nichts, producirende resultatlose Bewegung. Auch in jenem Aufsatze bemüht sich der Verfasser, die Stimmung verschieden zu definiren, sieht sich jedoch in dieselben Tautologien verwickelt. Er nennt sie das unmittelbare Regen des Geistes aber vor der bestimmten Anschauung, vor der That, negirt also wieder den Uebergang zu dem bestimmten Inhalte und somit die Bewegung, die mit dem Worte „Regen“ angenommen war. Ferner nennt er die Stimmung das ewige Ringen nach dem Ausdrucke des Gedankens, aber ein Ringen, das es nie zu diesem Ziele bringt. Das Ringen, welches nur nach dem Ringen ringt, die Sehnsucht, die nur die Sehnsucht sucht, sind — Ruhe (ein Satz, der in der Kritik der Romantik eine große Rolle spielt); kurz und gut, alle näheren Bestimmungen, die man der Stimmung geben will, heben sich von selbst wieder auf; das Gespenst, welches man zu fassen glaubt, zerrinnt in leere Lüfte. Das Höchste, was man von der Stimmung sagen kann, heißt: Sie ist Eins; aber dieses Eins ist das Inhaltlose, Leere selber. —

Von dieser Stimmung wird nun behauptet, sie sei Gegenstand der Musik; oder, was dasselbe ist, sie werde durch die Musik zum Ausdruck gebracht. Es versteht sich von selbst, daß die Musik, wenn sie entsprechender Ausdruck der Stimmung sein soll, dasselbe Leere, Inhaltlose sein muß, als diese. Da nun aber die Musik weiter definirt wird — als „eine der großen Formen des Bewußtseins, in welche der Geist sein Wesen und seine Weltanschauung so lange niederlegt, bis er im reinen Denken sich in seiner Wahrheit erfaßt“, so ist vor allen Dingen klar, daß hiermit der Musik ein concreter Inhalt gegeben ist, gegen dessen Aufnahme die inhaltlose und wesentlich

Nichts aufnehmende Stimmung sich nothwendig sträuben muß. Freilich drückt sich der Verf. an einer anderen Stelle klarer so aus, daß die Stimmung „selbst Geist sei, wiewohl noch nicht selbstbewußter, erkennender"; dann aber haben wir den Geist, der eben zu seinem Wesen und zur Weltanschauung noch nicht gelangt ist, vielmehr auf der ersten Stufe der reinen Unmittelbarkeit sich befindet; der an sich wohl die Bestimmung hat, zum reinen Gedanken sich zu entwickeln, in der Musik aber nur als jenes Unmittelbare, Inhaltlose zum Ausdruck gebracht werden soll. Indem so für die Sphäre der Musik diese unmittelbare Stufe des Geistes fixirt, ihr Eingang in ihren Proceß abgeschnitten wird, ist es uns — wir müssen es gestehen — schwer einzusehen, wie die Stimmung nicht Vegetiren sein soll. Welcher Unterschied ist denn zwischen dem Geiste, der noch nicht selbstbewußt, noch nicht erkennend ist, und dem Vegetiren? Und hat uns nicht der Verf. selber belehrt, daß in der Romantik, welche diese abstracte Stimmung zum Princip hat, „das pflanzliche Vegetiren" als charakteristische Consequenz jenes falschen Principes erscheint? Was fangen wir nun mit der Kunst an, die wir als Erscheinung der Idee, näher des Ideals, in sinnlichen Substanzen begreifen gelernt, und wie sollen wir uns das Schaffen erklären, das uns stets als ein Act des selbstbewußten Geistes erschienen ist? das sind Schwierigkeiten, über die man mit Aufstellung jener abstracten Stimmung nicht hinauskommt. —

In der That ist der Ausdruck der Stimmung, welche sich nicht durch den Gedanken vermittelt, welche die Bewegung dahin sein soll, aber vielmehr stetes Aufheben dieser Bewegung ist, nicht die Musik als Kunst; für den entsprechenden Ausdruck jener genügt im Gegentheil die Interjection auf der einen Seite, der einfache Ton auf der anderen — beide fallen mit dem Begriffe der Stimmung, wie er sich hier erwiesen, zusammen, decken ihn vollkommen. Die Interjection ist eben jenes unmittelbare Regen des Gemüthes, welches die Vermittelung mit der bestimmten Anschauung, mit dem Gedanken noch nicht an sich hat — ein Oh! und Ach! das noch nicht weiß, wie und warum. Der Ton ferner als solcher ist nur das einfache Erzittern und Erklingen der Materie, eine Bewegung derselben, die sich jeden Augenblick wieder aufhebt (man denke nur an eine schwingende Saite); ein ewiges Ringen aus sich heraus, das eben so ewiges Ringen in sich zurück ist. Von einer Unterscheidung des Tones in viele Töne, von den Verhältnissen unter denselben, von Tact, Rhythmus, Harmonie und Melodie kann natürlich keine Rede sein — wir haben es hier mit dem noch ganz unbestimmten Tönen zu thun. Das Höchste, was man ihm vindiciren kann, ist die Intensivität, das forte und piano; nicht einmal von einem freudigen und schmerzlichen Tönen darf man hier reden, da diese näheren Bestimmungen schon als Gedankenvermittelungen erscheinen, von denen die rein unmittelbare Stimmung nichts weiß. Also das Tönen als solches, nichts mehr und nichts weniger, wäre der entsprechende Ausdruck der abstracten Stimmung, ein Tönen, wie etwa das der Unken im Teiche oder des Kukuks im Walde. Im Bereiche dieses Tönens ist man noch himmelweit von der Kunst entfernt — man will am schönen, vollendeten Dome sich ergötzen, und wandelt doch erst auf dem noch unbehauenen Gesteine. An den Musiker die Forderung stellen, jene Stimmung zum Ausdruck zu bringen und — nota bene — sich zugleich unmittelbar zu verhalten, heißt nicht bedenken, was man fordert, heißt ihm jene ungeheuere und unnatürliche Energie der Abstraction zumuthen, vermöge welcher die indischen Brahminen es so weit bringen, sich mit Ertödtung ihres Selbstbewußtseins in den Begriff der selbstlosen Substanz zu vertiefen, sich in die Wälder begeben, nur Om sagen, und auf diesen Laut als einzigen Ausdruck ihres Wesens reducirt, sich endlich mit den Klötzen, vor welchen sie knien, identificiren, für welche sie denn auch wirklich von christlichen Missionairen gehalten worden sind. Wird nun gar jenes Moment betont, daß die Stimmung ewiges Ringen, ewiges unbestimmtes Klingen, ewige ungestillte Sehnsucht nach dem Ideale sein soll, wer möchte dann noch die Tantalus-Qualen, zu denen der Musiker verdammt wäre, ertragen, wer sich ihnen widmen wollen? —

Die Stimmung für sich — so viel leuchtet ein — kann nicht der Gegenstand der Musik als Kunst sein. Der Fehler, welcher begangen worden, ist der: sie im Allgemeinen als Proceß der Persönlichkeit zu erklären, gleich darauf aber diesen Proceß auf seiner unmittelbarsten Stufe zu fixiren und dadurch zu negiren. So ist die Stimmung eine logische Abstraction, die ihr reales Dasein vielmehr nicht in der Sphäre der Persönlichkeit, sondern in der des bewußtlosen Vegetirens hat. —

Nur der Mensch besitzt die Kunst. Daß wir es hier nicht mit Unken und Nachtigallen, sondern mit dem ausgebildeten selbstbewußten Menschen, d. h. derjenigen Realität des Geistes zu thun haben, in welche derselbe an und für sich schon aus der Sphäre der unbewußten, blos vegetirenden Stimmung heraus ist und zum Gedanken als zu seiner wahren Existenz sich erhoben hat, das nicht zu übersehen war hier äußerst wichtig, wo es ja darauf ankam, den Gegenstand einer Kunstspecies, also einer Praxis des selbstbewußten Geistes anzugeben. Allerdings zeigt

sich auch im Menschen — dem ja das Geschenk der absoluten Freiheit nicht in der Wiege beschert wird, der vielmehr in einem viel hülfloserem Zustande als jedes Thier das Licht der Welt erblickt — das Walten der abstracten Stimmung; es treibt sein Wesen besonders im Kinde, wo die Gemüthswelt ihre Zauber entfaltet, ihre Goldpaläste aufbaut und dem noch schlummernden Gedanken „duftende Mährchen in's Ohr singt"; mächtig herrscht es noch im Jünglinge, dessen gewaltig tobende Leidenschaften die schon vernehmlich redende Stimme des Gedankens nur zu oft übertönen; besänftigt und gebändigt wird es erst nach vielen, schweren Kämpfen; erst nachdem die Feenpaläste in Dunst zerronnen, mancher Traum als Schaum, manche Begeisterung als Wahn, manche glühende Liebe als Tollheit, mancher angebetete Gott als Götze sich erwiesen hat — kurz erst über den Trümmern der abstracten Gefühlswelt baut sich der Mann den Tempel der Freiheit auf. Selbstständige Realität darf im Menschen die Stimmung als solche nicht mehr haben; ihr einseitiges Walten ist Unfreiheit und hat jedesmal die nothwendige Bestimmung, negirt, will sagen, vom Begriffe gebändigt zu werden. Wem es mit dem Geschäfte seiner Befreiung rechter Ernst ist, der duldet auch keine unbestimmten Gefühle, keine blinden Leidenschaften, welchen Namen sie auch tragen mögen, in sich; wird er ihre unmittelbaren Regungen gewahr, so fordert er sie sogleich vor das Tribunal des Gedankens, sich auszuweisen, wer sie sind und mit welchem Rechte sie ihr Wesen treiben; und ehe jenes Tribunal nicht seinen Richterspruch gefällt und durch Ausführung desselben den Frieden im Reiche wieder hergestellt hat, kann er sich auch eines gewissen Gefühls von Unsicherheit und Unbehaglichkeit nicht entheben. Was wird nun aus der Stimmung? Welche Stellung werden wir ihr im Reiche und unter der Herrschaft des Gedankens anzuweisen haben? Thörigte Menschen meinen wohl, dadurch, daß sie aus der Gefühlssphäre sich zum reinen Gedanken erheben, mit einem Schlage alles und jedes Gefühls baar zu werden; sentimentalen Seelen erscheinen wohl andere Leute, welche von der Philosophie ihre Principien des Lebens und Handels gelernt haben, und deshalb nicht bei jeder geringfügigen Gelegenheit zum Schwärmen, Entzücken oder Verzweifeln geneigt sind, kalt, gefühllos, hartherzig, herzlos, apathisch u. s. f. So schlimm jedoch steht's mit dem Gefühle nicht. Auch wir sind weit entfernt, dasselbe in den Gedanken als solchen, in den reinen Begriff sich verlieren zu lassen und damit sein Todesurtheil zu unterzeichnen; wir würden uns alsdann eine eben so große Abstraction zu schulden kommen lassen, als wir den Anhängern der abstracten Stimmung vorgeworfen haben; man würde uns dann mit Recht entgegnen können, daß auch wir auf diese Weise nimmermehr zur Musik gelangten, um die es uns schließlich doch zu thun ist. Und — bei Lichte besehen — was ist denn der abstracte Gedanke? Fragt Deutschland, und es wird euch antworten: ein Reichsverweser ohne Reich, der seine Gesetze gleich Blitzen in die Luft schleudert, um nachher das traurige Loos des Nicht-gehört- und Nicht-befolgtwerdens zu erleben. Der letzte Grund und die Triebfeder alles Handelns ist am Ende doch das Gefühl mit seinen Stimmugen, Trieben und Leidenschaften, nur daß man erst dann das Handeln ein freies nennen kann, wenn das Gefühl sich liebend dem Gedanken unterordnet, sich zum unverfälschten Ausdruck seiner Gesetze macht, oder — von der andern Seite betrachtet — wenn der Gedanke, von seiner einsamen Höhe herabsteigend, sich als leitendes Princip in das Gefühl setzt — kurz, wenn nicht jede Seite in ihrer Abstraction, sondern das von ihnen zugleich erfüllte Ganze herrscht. Das Gefühl muß Gedankenfülle, der Gedanke Fleisch und Blut haben! Anstatt daher in dieser gegenseitigen Vermittelung verloren zu gehen, geht das Gefühl — um mich eines bei Hegel beliebten Ausdruckes zu bedienen — vielmehr zu Grunde; es wird ewig vom Gedanken verschlungen, aber nur, um gleich Minerven mit seinen Waffen versehen aus ihm von Neuem geboren zu werden. Und dieses so producirte Gefühl, das nicht nur so tapfer, sondern auch so schön als Minerva, dessen leisester Hauch Praxis der Freiheit ist, das Nichts gemein hat mit jener unbestimmten Sehnsucht, jenem unbewußten Umhertappen in Sentimentalitäten, jenem Hangen und Bangen in schwebender Pein — das ist erst der rechte und ächte Vollgenuß des Lebens. Im gefühlten Gedanken, in dem bewußten Gefühl scheint erst die Idee des Absoluten, der Freiheit mit Nothwendigkeit, klar und helle; in ihm erst haben wir einen für künstlerische Darstellung würdigen Gegenstand. —

(Fortsetzung folgt.)

Aus London.

(Schluß.)

Wenn wir auch nicht wie die Pariser dem Charles Hallé unbedingt das Privilegium einräumen, der einzige würdige Ausführende der Beethoven'schen Pianofortemusik zu sein, so müssen wir doch, nachdem wir denselben in Paris sowohl als in London hörten, anerkennen, daß er sie auf künstlerische Weise auffaßt, sie rein und sicher wiedergiebt. Es ist schon ein

Verdienst Hallé's, daß er nur gute Musik spielt. Reißt uns sein Vortrag auch nicht mit fort, wie es bei Mendelssohn's unvergleichlichem Spiele der Fall war, so bietet er doch verschiedene Grade von Vortrefflichkeit; bei der Jugend und dem unausgesetzten Streben des Künstlers läßt sich übrigens noch sehr viel Gutes erwarten. Daß derselbe in der Philharmonie nicht zum Auftreten kam, gereicht ihr, der letzteren, zur Schande. — Anstatt Joachim spielte die kleine Wilhelmine Neruda ein Concertino von Beriot und zwar mit vieler Sicherheit und mit Geschmack, doch paßte es nicht in ein Concert, welches sich auf der Höhe der Philharmonie behaupten will. — Ernst trat (im dritten) mit einem großen Allegro pathétique und Variations hongroises auf, — Compositionen eigener Hand, geschrieben, seine Eigenthümlichkeit und Fertigkeit zu zeigen. Als wir selbigen im Jahre 1844 hier hörten, war er sehr kränklich und wurde sogar im Concerte ohnmächtig. Damals entschuldigten wir die Unsicherheit seiner Intonation mit diesem Umstande und wünschten beiden Besserung. Von seinem Gesundheitszustand hörten wir diesmal nichts Oeffentliches, jedenfalls aber ist das Nichtreingreifen eher ärger und schlimmer geworden. Auch giebt sich Ernst eine unbeschreibliche Mühe, Passagen hervorzubringen, welche unmöglich sind und, wenn auch vollkommen ausgeführt, doch sicherlich der Kunst keinen Vortheil bringen, indem die Kunststückwuth hoffentlich nun als beseitigt anzusehen. — Sainton spielte Spohr's D-Moll Concert, so daß es eine wahre Freude war. Scharfe Klarheit der Intonation, seelenvolles Aufschwingen, Zartheit und Geschmack, Alles ist da, um einen genußreichen Gesammteindruck hervorzubringen. Dabei besitzt der wackere Künstler eine persönliche Bescheidenheit, welche die Verdienste desselben um so höher stellen. Er möge als Muster dienen. — Blagrove spielte ein Concertino von Mayseder. Ob die Wahl der Composition für einen Schüler Spohr's zu rechtfertigen ist, bezweifeln wir. Das Spiel war rein und sicher, doch ohne Seele, und ließ kalt.

Mit vieler Kraft und Fertigkeit trug Mr. Chatterton (ein hier Ansässiger) ein Harfenconcert von Parish-Alvars in Es-Dur vor. Molique spielte sein A-Moll Concert; Composition wie Vortrag waren meisterhaft, voll Jugendkraft und Begeisterung. Miß Kate Loder gab Serenade und Allegro giojoso von Mendelssohn mit der an ihr gewohnten Sicherheit und eingedrungen in den Geist der Composition. Im letzten Concerte mußten wir ein endloses, langweiliges Stück für Violoncell anhören, gespielt vom Orchestermitgliede Haucock, der es eben wie ein Orchesterspieler spielte, der zum Solospiel nicht berufen ist. — Ein Trio von Mozart für Pianoforte, Clarinette und Bratsche, ausgeführt von Lindsay-Sloper, Williams und Hill, gewann durch die Vollkommenheit der Ausführung einen eigenen Liebreiz. Sloper ist von uns schon früher rühmlichst erwähnt worden. Hill ist einer der besten Bratschisten, die wir je hörten; voller, kräftiger Ton, zarte Behandlung des Instrumentes und künstlerische Bildung zeichnen ihn aus.

Was nun die schwächste Seite der Concerte betrifft, die Gesangstücke und Sänger, so war außer Mario und Frl. v. Treffz (aus Wien) nichts besonders zu loben. Selbst Reeves, welcher einst viel versprach, hinterließ keinen angenehmen Eindruck; er sang italienische Musik, forcirte seine Stimme, d. h. er schrie, und zeigte im Vortrage eine Willkühr, welche einen augenscheinlichen Beweis seiner zu großen Selbstschätzung giebt. Recht anspruchslos sang Frl. Babnigg eine Arie von Haydn und „Glöcklein" aus Euryanthe, welch' letzteres besonders gefiel. — Ein Mons. Wartel von Paris, durch mehrere großnamige Leute auf's allerwärmste herempfohlen, sang Ave Maria von Schubert und ein geistliches Lied „Penitence"; die Penitenz war unwillkührlich auf Seite der Zuhörer, denn er sang wie ein Chorist, der einen Chor mit voller Stimme einstudirt, und wurde geradezu ausgelacht. Wir möchten Wehe rufen über solche anmaßende Localberühmtheiten. Was für Leutchen alle hat uns doch der bewegte Zustand von Paris, welcher alle Musiker forttrieb, nach England befördert! Violinspieler, die höchstens durch eine bekannt gewordene Lithographie als solche beglaubigt sind, welche aber kein Ohr je hörte; Virtuosen, die wegen ihrer Talente zu „bonmots" oder ihrer Intimität mit den einflußreichsten Journalisten „rühmlichst bekannt" geworden. Von Osborne z. B. erwarteten wir Etwas. Dieser genießt in Paris, wo er als Engländer bei allen englischen Familien Unterricht giebt, wegen der „Classicität" seiner Clavierwerke einen gewissen Ruf. Wir hörten von ihm ein Sextett für Pianoforte mit Blasinstrumenten, das, was die musikalischen Gedanken anlangt, schon als das Werk eines Schülers zu tadeln wäre, und überdies Unbeholfenheit in der Ausführung zur Schau trägt. Eben so wenig entspricht sein Spiel billigen Forderungen; es ist ohne Ton und Schwung, wie wir dies bei dem Vortrag einer Sonate von Beethoven wahrzunehmen Gelegenheit hatten. Daß dergleichen Leute, denen wir einen ruhigen Besitz ihrer durch besonders günstige Umstände oder wohl gar durch Intriguen errungenen Stellungen gewünscht hätten, der Kunst durch ihr Urtheil und ihr anmaßliches Auftreten nichts nutzen, liegt auf der

Hand. Die Nichtkenner klammern sich an Ruf und Namen, und so kommt es, daß mancher verdienstvolle Künstler darunter leidet. — Noch ist zu erwähnen, daß Pischek im letzten philharmonischen Concerte sang. Es thut uns leid, auch über ihn klagen zu müssen. Außerdem daß er seine Stimme verloren, hat er sich einer höchst unangenehmen Manier hingegeben, nämlich nur *pp* (etwas winselnd) oder *ff* zu singen, welch' letzteres stark an's Schreien grenzt. Dazu die Wuth gerechnet, überall Verzierungen anzubringen, so ist der Kenner wohl zu der Annahme berechtigt, daß der sonst so brave, musikalisch gebildete Pischek anfängt, den Beifall der Gallerie jedem anderen vorzuziehen.

Deutsche Oper. Verschiedenes.

Wie vorauszusehen war, hat die deutsche Operngesellschaft hier das traurigste Ende genommen. Daß der Director derselben, ein Hr. Röder, bevor er seine Gesellschaft in's Elend brachte, nicht den wohlgemeinten Rath der sachkundigen Ansässigen beherzigte, die sämmtlich das bedauerliche Ende eines so gewagten Unternehmens voraussagten und davor warnten, ist ihm um so mehr zur Last zu legen, als gerade die Aermsten davon, die Choristen und Orchestermitglieder, am meisten dabei zu erleiden haben. Wir wissen aus zuverlässiger Quelle, daß arme Choristinnen im Drurylanetheater mehrere Nächte auf der Bühne auf Stühlen und Bänken hinbringen mußten, da man sie aus ihren Wohnungen verjagt und noch dazu ihnen wegen der mehrere Wochen in Rückstand verbliebenen Zahlung der Miethe ihr weniges Hab' und Gut abgenommen hatte. Wir wissen, daß sie Hunger litten und um einige Pence bettelten, um sich Brod dafür zu kaufen. Wäre denselben solches Mißgeschick während der jetzigen für's Theater so traurigen Zeiten im Vaterlande selbst begegnet, so hätten sie sich zum Trost doch wenigstens mit einander verständigen können. Es war herzzerreißend, ihr Elend hier mit anzusehen.

Die Ursache, daß das Unternehmen mißlang, war nicht allein das Bestehen dreier anderen Opern hier, sondern auch das schlechte Ensemble, welches bei den früheren Operngesellschaften noch immer gut war, wenn auch die Solisten nicht mit denen der italienischen Opern wetteifern konnten. Das Orchester war abscheulich und der Chor schlecht einstudirt. Die Flotow'sche „Martha" (ein jämmerliches Machwerk) und „das Nachtlager" machten den Haupttheil des Repertoire dieser Gesellschaft aus. Nur der Bassist Formes mit seiner vollkräftigen, echten Baßstimme und seinem regen Spiel war sehr brav, mehrere Tenoristen dagegen waren ohne Stimme, kurz Alles war Stückwerk und erinnerte nur zu sehr an wandernde Truppen. Dieses Unternehmen hat nicht allein für viele kommende Jahre alle Möglichkeit einer deutschen Oper in London vernichtet, sondern auch außerdem einen höchst üblen Eindruck zurückgelassen, und den festen Glauben des hiesigen Publikums an die Unfehlbarkeit der deutschen Chöre und den musikalischen esprit de corps des Ensemble einer deutschen Oper gänzlich zerstört. —

— Schulhoff gab ein sehr volles Concert und spielte mehrere graziöse Compositionen auf sehr pikante und gefällige Weise. — Macfarren ist von Amerika zurückgekommen und hat eine Oper mitgebracht, für welche aber jetzt keine Aussicht zur Aufführung ist, da keine englische Oper existirt; auch eine neue Symphonie und Ouvertüre brachte er, doch war die Philharmonie nicht zu bewegen, sie auch nur in den zur Auswahl von aufzuführenden Compositionen bestimmten Proben durchzugehen. — Strauß gab mit seinem Orchester mehrere Concerte im Laufe der Saison, und fand zwar eben so viel Anerkennung, als früher, aber bedeutend weniger Geld. Die Jullienschen Concerte haben seitdem die Sache verdorben, das heißt: sie sind wohlfeiler, denn sie kosten nur 1 Schilling, die von Strauß dagegen 5 Schillinge, und das jetzige Zeitalter will Viel für wenig Geld. — Jullien hält gegenwärtig Concerts monstres oder musical Congress mit 400 Musikern in Exeterhall und im Surrey Thiergarten. — Unter der Unmasse fremder Künstler, die theils kamen, um Guineen oder Erfahrungen zu sammeln, oder auch beides zugleich, befand sich u. A. auch der Kölner Ref. dieser Blätter F. Rahles, von welchem wir einige musikalisch sehr werthvolle Arrangements hörten.

Ferdinand Präger.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Rosellen, Op. 112. La Rosée. Valse brill. **Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Uns erscheint Rosellen stets einigermaßen genießbar, wenn er von seinem gewöhnlichen Fache, nämlich Phantasien zu verfertigen, abweicht und kleinere Stücke zu schreiben sich herabläßt. Dieser Walzer ist uns von Neuem ein Beleg zu unserer eben ausgesprochenen Ansicht.

E. Prüdent, Op. 33. Farandole. **Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Einförmig und gehaltlos.

F. Beyer, Op. 100. Les Perles du Nord. 12 Fantaisies élégantes sur des Airs russes et bohémiens. **Schott. Nr. 1—6, à 45 Kr.**

Dem Ref. sind seit Jahr und Tag Beyer's Verfertigungen nicht zu Gesicht gekommen, desto mehr fiel ihm ein Fortschritt auf. B. schreibt eleganter als früher. Die vorliegenden Phantasien klingen, sind nicht zu schwer und haben hübsche Themas.

Für Violine und Pianoforte.

Ed. Wolff u. Ch. de Beriot, Op. 65. Duo pour Violon et Piano sur Haydée ou le secret, opéra de D. F. E. Auber. **Schott. 2 Fl.**

Das einzige Neue an diesem Duo waren uns die Melodien aus der neuen Oper, Haydée, von Auber. Aber auch diese haben unserer Neugier nicht Genüge geleistet, denn Vater Auber hat schon seit längeren Jahren nicht mehr das Vergnügen genossen, uns mit wirklich neu Erfundenem zu erlaben. Die Zusammenstellung und Behandlung der Themen ist die bekannte und gewohnte, wir unterlassen es deshalb, näher darauf einzugehen.

J. W. Kalliwoda, Op. 157. Fantaisie brillante sur la Bohémienne de Balfe pour Violon avec Piano. **Peters. 25 Ngr.**

Während in dem vorhergegangenen Duo Violine und Pianoforte beide als obligate Instrumente erschienen, tritt hier das Pianoforte in den Hintergrund, und stellt sich nur als begleitend und tuttispielend dar. Die Violinstimme ist recht wirksam gesetzt, und bietet dem Violinspieler, welcher rein technische Zwecke verfolgend in seinen musikalischen Forderungen Geringeres beansprucht, genügende Ausbeute. Die gewählten Themen sind zwar gehaltlos, aber ansprechend, und mit dieser Eigenschaft ausgerüstet sind sie im Salon gewiß am willkommensten. Die Zusammenstellung der einzelnen Theile ist eine recht geschickte, wie sich dies von dem erfahrenen Meister nicht anders erwarten ließ.

Für Violoncell mit Pianoforte.

J. Merk, Op. 30. Aux amateurs (Nr. 7), Capriccio pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. **Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.**

Eine besondere, weitere Besprechung verlangt das Werkchen nicht. Es ist fließend und sauber geschrieben, und bietet, bei nicht allzu großer Erfindungskraft, dennoch eine Menge angenehmer und durchgeisteter Momente, welche uns manches Gewöhnlichere vergessen machen. Die Cellostimme ist sorgfältig und instrumentgerecht geschrieben; sie erfordert weniger Fertigkeit vom Spieler, als vielmehr Eleganz und, man möchte sagen, Raffinement im Vortrage.

Clavierauszüge.

C. H. Sämann, Op. 10. Das Land der Heimath, für 4 Solo- und 4 Chorstimmen mit Orchester. Peters. 15 Ngr.

Wird besprochen.

Mehrstimmige Gesänge.

R. Schumann, Op. 65. Ritornelle von Fr. Rückert in canonischer Weise für mehrstimmigen Männergesang. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Wird besprochen.

Bücher.

J. Cornet, Die Oper in Deutschland. Hamburg, Meißner u. Schirges, 1849. 165 S.

Nachdem der Verf. in der Einleitung die Gründe angegeben, welche ihn zur Abfassung der Schrift bestimmten, giebt er in den zunächst folgenden Abschnitten eine Uebersicht über den Gang der deutschen Oper seit ihrem Aufschwung in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Es schließt sich hieran eine interessante Zusammenstellung der wichtigsten Opern eines jeden Jahrzehends, woraus zugleich sowohl der wechselnde bald größere bald geringere Einfluß Italiens und Frankreichs, als auch das allmälige Veralten so vieler Werke, ihr Verschwinden von dem Schauplatz erhellt. Weiterhin ist es sodann die

Hauptaufgabe des Vfs., vom praktischen Standpunkt aus, unterstützt durch eine langjährige Erfahrung, die Mängel unseres Bühnenwesens und die Mittel zur Beseitigung derselben zur Sprache zu bringen. Dies ist um so wichtiger, als gerade unter diesen Gesichtspunkten der Gegenstand nur selten betrachtet wurde. — Es würde uns zu weit führen, hierauf specieller einzugehen, nur so viel bemerken wir, daß vieles Beherzigenswerthe zur Sprache gebracht wird, und die Schrift daher der Aufmerksamkeit des betheiligten Publikums sehr angelegentlich zu empfehlen ist.

Ernst Hauschild, Blicke in die Geschichte der neueren Tonkunst. Eine akademische Antrittsrede. Mühlhausen, Kißler, 1849.

Der Hr. Verf. der vorliegenden Schrift, derselbe, von welchem vor Kurzem schon einige Liederhefte im Krit. Anz. (Nr. 9, S. 47) angezeigt wurden, ist Docent der Philosophie an der Universität zu Basel. In Leipzig wissenschaftlich und musikalisch gebildet, schließt er sich jetzt der Reihe der Männer an, welche sich in die Schweiz übergesiedelt haben, und dort ein tieferes Verständniß unserer Tonkunst zu wecken suchen. Es war uns erfreulich, diesen Bestrebungen zu begegnen, und von dort eine Stimme zu vernehmen, welche mit dem, was wir wollen, sich übereinstimmend ausspricht. Die Schrift selbst ist ein Auszug aus einer größeren musikgeschichtlichen Arbeit, wie solchen eine akademische Veranlassung hervorgerufen. Der Verf. giebt auf 32 Seiten eine Uebersicht über die Hauptpunkte der Geschichte unserer Musik insbesondere seit dem Aufschwunge derselben zur höheren Kunst im 15ten und 16ten Jahrhundert. Daß bei so beschränktem Raum weder auf Untersuchungen eingegangen, noch neue Ergebnisse mitgetheilt werden konnten, bedarf keiner Bemerkung. Der Werth der Arbeit besteht in der Faßlichkeit und Klarheit der Uebersicht über das, was die letzten Jahrhunderte errungen haben. Da es an derartigen Schriften zur Orientirung für Anfänger fehlt, empfehlen wir dieselbe für diesen Zweck, und machen darauf aufmerksam.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 16.** Den **22.** August **1849.**

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Romantik in der Musik.

(Fortsetzung.)

Die hohe Bedeutung der Frage, welche uns bisher beschäftigt hat, verhehlen wir uns nicht. Sie ist zu sehr metaphysischer Natur, streift zu nahe an die Frage über das Wesen des absoluten Geistes, als daß wir nicht einiges Bangen vor dem vornehmen Lächeln und dem verächtlichen Achselzucken der gelehrten Herren Philosophen haben sollten, denen unsere Darstellung nothwendig eines solchen Gegenstandes unwürdig erscheinen muß. Doch darauf müssen wir es nun schon ankommen lassen. Um ihnen zu genügen, hätte man ja am Ende die ganze Logik citiren müssen; die abstracte Stimmung hätte sich wohl schicklich als die Kategorie des Eins oder des Leeren bestimmen lassen; man hätte ihre Weiterentwickelung nicht gehemmt, sondern ihren stufenweisen Fortgang bis zum Begriffe hin dargethan; sodann hätte man die Bestimmung des Kreislaufes nicht verschweigen dürfen, nach welcher der Begriff erst dadurch seine Wirklichkeit erreicht, daß die zu Momenten gewordenen Gestaltungen sich wieder von Neuem, aber in ihrem neuen Elemente und in dem gewordenen Sinne entwickeln und Gestaltung geben; — so hätte man die Stimmung wieder erlangt, — auch eine Bewegung, aber eine solche durch den Gedanken hindurch; auch ein Ringen, welches aber wesentlich Erreichen der Idee ist; — wir wären zum Anfang zurückgekehrt, der nun aber nicht mehr reine, sondern reflectirte Unmittelbarkeit, nicht mehr proceßlos, sondern wesentlich Resultat wäre. Ich habe mit Absicht eine solche rein logische Darstellung vermieden; wozu auch? In den dickleibigen Logiken besagter Philosophen findet sich ja das Alles viel besser und ausführlicher, als es der mir knapper zugemessene Raum wiedergeben könnte; um eine neue philosophische Entdeckung handelt es sich hier auch nicht, und endlich sind es ja nicht die Philosophen, für die ich zu schreiben unternommen, sondern Leute, welche mir für eine menschlichere, will hier sagen: sinnlichere Darstellung jedenfalls Dank wissen.

Aber auch so — hoffe ich — wird die Differenz zwischen meiner Ansicht über den Gegenstand der Musik und der in dem oft genannten Aufsatze ausgesprochenen hinlänglich klar geworden und genugsam motivirt sein. Sie besteht — um es noch einmal kurz zusammenzufassen — in nichts Anderem als darin, daß in jenem Aufsatze die Stimmung den Gedanken noch *vor* sich, hier dagegen sie denselben vielmehr *hinter* sich hat. Ich fasse die musikalische Stimmung *als Product aus dem Gedanken.* — An einer Stelle jenes Aufsatzes scheint der Verfasser desselben damit zu einer weiteren Bestimmung schreiten zu wollen, daß er die Stimmung auch als Erlebniß, als geistiges Factum betrachtet — allein die gleich darauf hinzugefügte Erklärung: diese Stimmung sei „der unendliche Ueberschuß des Inhaltes der Situation über das Besondere, Bestimmte, welches sich in Vorstellung und Worte fassen läßt; die bestimmte That, Anschauung und Entschließung falle außerhalb der Musik" — hebt diesen An-

saß eben so wieder auf. Wenn das Bestimmte außerhalb der Musik fällt, wenn man, um das musikalisch Darstellbare einer Situation zu erhalten, Alles was sie Bestimmtes in sich enthält, abziehen muß, wo haben wir da ein geistiges Factum? Ist jener Ueberschuß oder Rest, der uns nach dem Abzuge bleibt, nicht vielmehr wieder nur die ganz einfache Stimmung, die wir zum Kunstgegenstande für untauglich befunden haben? Muß man nicht im Gegentheil sagen, daß erst die Vorstellung und das Bewußtsein über die Situation und über das Erlebniß jene Stimmung producire, welche zu einer künstlerischen Darstellung geeignet sei? Wenn Gretchen im Faust singt: „Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer ꝛc." — so ist es ein Gedanke, der sie quält; nehmt ihr diesen Gedanken und ihr nehmt ihr auch die qualvolle Stimmung — ihr habt dann das unbefangene, naive Gretchen wieder. Oder: wenn Elvira sich von Don Juan verlassen sieht, so ist es nur das Bewußtsein über die Untreue des Geliebten und über ihre eigene Liebe, die trotz jener nicht zu erlöschen vermag, welche den Ausdruck und Charakter jener durch ihre Arie: „Mich verläßt der Undankbare" dargestellten Stimmung bedingt. Donna Anna endlich, zwar von Anfang an entschlossen, den Mord ihres Vaters zu rächen, gewinnt doch für dieses ihr Rachegefühl erst da eine bestimmte Richtung, giebt erst da außer ihrem Schmerze auch noch einer unendlichen Empörung Raum, als sie die vollständigste Gewißheit über die näheren Umstände der Frevelthat und über Den, der sie verübte, erlangt hat. — Kurz nur das Bewußtsein über eine Situation erzeugt eine innerliche Empfindung von derselben; — so lange man von dem Schwerte über seinem Haupte Nichts weiß, so lange zittert man auch nicht vor der Gefahr. Nur der der Stimmung immanente Gedanke, nicht der außerhalb ihrer fallende, kann bestimmend auf sie einwirken. Die gedankenlose Stimmung ist das ewige Einerlei, bringt es nicht zum Unterschiede mannichfaltiger Stimmungen, und die Musik, welche nur Ausdruck des Gedanken- und Gestaltenlosen sein soll, kann consequentermaßen z. B. im Drama, wo sie es mit Gestalten und gedankenvollen Charakteren zu thun, keine Stelle finden.

Indem der Verfasser jenes Aufsatzes diese gedankenlose Stimmung zum Standpunkte erwählt, von dem aus eine Kritik der Romantik anzustellen sei, so passirt es ihm, daß in der Ausführung dieser Kritik jener Standpunkt seinen Füßen unbemerkt entgleitet, und die sonst so trefflichen und treffenden Auseinandersetzungen in concreto des nöthigen Haltes entbehren. So — um nur Eines hier anzuführen — weiset er im „romantischen Humor" den Schritt aus der gestaltenlosen Innerlichkeit heraus zur Gegenständlichkeit nach, einen Schritt, der nach der Consequenz seiner im Anfange aufgestellten Principien zugleich ein Schritt aus der Musik heraus wäre, da diese ja nur der Ausdruck eben jener Innerlichkeit sein soll, die noch keine Gestalt und Gegenständlichkeit gewonnen hat. Ja es kann gesagt werden, und wird sich unten bei der Romantik noch näher erweisen, daß das Kapitel mit seinen den Standpunkt enthaltenden Sätzen eben so viele Stützpunkte für die Romantik gegen den sonst so glücklichen Bekämpfer derselben liefert. —

Die wahre Natur der musikalischen Stimmung, das Verhältniß zwischen unmittelbarem Gefühle und dem Gedanken, deren gegenseitige Beziehung und nothwendiges Uebergehen in einander zu begreifen, ist keine leichte Sache, zumal für das nur vorstellende Bewußtsein. Dieses hegt — wie wir schon oben einmal berührten, — gewöhnlich die irrthümliche Meinung, daß eine Beschäftigung mit der Wissenschaft dem Musiker nicht nur Nichts nütze, sondern ihn dem Boden des reinen Gemüthes entreiße und Gefahr laufen lasse, die schöne Unmittelbarkeit, das „Naturwüchsige" seines Wesens zu verlieren. Selbst Hegel sagt einmal in seiner Aesthetik, daß es scheine, als ob für den Musiker die wissenschaftliche Ausbildung nicht nöthig sei, weil das musikalische Talent häufig schon in den Jahren, wo der Geist die Reife des Gedankens noch nicht erreicht habe, sich in der höchsten oder doch in einer sehr hohen Ausbildung zeige. Jedoch das ist eben nur Schein. Hegel, welcher selbst unumwunden bekennt, daß er von der Musik Nichts verstehe, ist hier nothwendig befangen. Was von den Wunderkindern zu halten, darüber ist man längst im Klaren; und glücklicher Weise ist auch unser Zeitbewußtsein so weit gediehen, daß man das Geniale des Musikers nicht mehr in das ungeschlachte Wesen und den halbwilden Zustand setzt, daß ja die sogenannten Stockmusiker (die man eben wie einen Stock in die Ecke stellt) schon längst ein Gegenstand des schonungslosesten Spottes und heitersten Gelächters geworden sind. Angenommen aber, die Stimmung, welche den Gedanken noch vor sich hat, wäre wirklich der Gegenstand der Musik, warum componiren denn nicht die Säuglinge in der Wiege? Warum ist gerade die Musik mehr als jede andere Kunst Eigenthum des Mannes, in welchem der Gedanke vorherrscht, und nicht vielmehr des Weibes, wo doch das Gefühl viel unmittelbarer waltet? Endlich — um auch dies nicht unerwähnt zu lassen — ist der Act des Componirens selbst nicht ein Act des Bewußtseins? Die erste Anregung mag immerhin vom Gefühle unmittelbar gegeben sein; es mag auch wohl

während der Arbeit mancher Ausdruck demjenigen, was man unmittelbar gefühlt hat, nicht entsprechend erscheinen: stets muß das, was man musikalische Idee zu nennen pflegt, sich doch zum Bewußtsein herausarbeiten, d. h. ganz einfach: man muß es eben wissen um es z. B. aufschreiben zu können; und man kann sich nur dann rühmen, ein Tonstück vollendet zu haben, wenn man sich auch über das kleinste Detail die klarste Rechenschaft zu geben im Stande ist. Aehnlich ist es mit dem Tactgefühle. Stellt einen Menschen, der es unmittelbar, aber unbewußt besitzt, mit dem Dirigentenstabe an die Spitze eines Orchesters, und ihr werdet sehen — wir sprechen aus Erfahrung — wie er z. B. bei den Synkopen der B-Dur Symphonie auch ganz unmittelbar „gemüthlich" diesen gegen den Tact anstrebenden Rhythmen sich hingiebt. Unerschütterliches Tactgefühl ist nur da vorhanden, wo es unmittelbar auch Bewußtsein ist. —

Ich kann diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne noch einen flüchtigen Blick auf den ersten Band von Ruge's Werken geworfen zu haben, in welchem der Verfasser jenes Aufsatzes offenbar die Anregung dazu gefunden hat. Daß er selbst daraus kein Hehl macht, beweisen theils die häufigen Citationen, theils die Empfehlung, dieses treffliche Werk nachzulesen. Es findet sich darin allerdings Manches, was zur Aufstellung eines Principes der gedankenlosen Stimmung Grund und Veranlassung geboten haben mag. Der Name Ruge's hat einen so bedeutenden Klang, seine Autorität ist eine so schwer wiegende, daß es sich schon der Mühe verlohnt, mit Wenigem hier auf die Quelle, aus der jenes Princip geflossen, zurückzugehen.

Seite 338 ff. seines Werkes spricht Ruge von der Tiek'schen Romantik, welche „alle Herrlichkeit des poetischen Lebens in das Verschwommene, Feenblaue, Nebulöse, die bloße Stimmung setze, und dasselbe dann ausdrücklich an die Musik abtrete in der bekannten Strophe: Liebe denkt in süßen Tönen ꝛc." — „Das Wunderbare und Unbegreifliche der Poesie — fährt er dann fort — verschwimmt in Unbestimmtheit, die nichts weiter auszudrücken vermag, als im Allgemeinen die Stimmung, wie dies die Musik thut, welche darum die wahre Unmittelbarkeit der Lyrik ist." — „Es wäre nicht ungeschickt für die mystisch-romantische Liebe, also für die unbestimmte, nebulöse, süße Selbst-Empfindung, die eigentlich nur ihre eigene, innere Herrlichkeit und Bewegung, nicht den Geliebten zum Gegenstande hat, nur zu tönen. So braucht sie nur egoistisch in sich hinein zu summen, wie der Maikäfer; an dem Tönen hat sie allerdings die unbestimmte, undeutliche, vieldeutige, nur empfundene, nichts sagende und also auch nichts profanirende Bewegung; ihre Innerlichkeit, die sich selbst nicht fassen kann und mag, wird im Musikalischen nicht deutlicher, und doch ausgedrückt, doch herausgetönt, und in der That, das ist das Mystische und die Romantik der Musik, daß sie so lange sie nicht ausdrücklich Wort und Handlung begleitet, die Gedanken ihr allerdings zu fern stehen, um sie zum bestimmten Stichhalten zu bringen. Die Musik wirft alle Energie in die Stimmung, diese regt sie; den dunklen romantischen Gemüthsgrund, die Gährung als solche, in den verschiedensten Abstufungen und Richtungen vom Zerfließen in Schwermuth bis zur Zusammennahme der Seele in's tapferste Selbst- und Siegesgefühl, das weiß sie auszudrücken." — In dieser Stelle finden wir in der That alle jene Ausdrücke wieder, als: bloße Stimmung — Gährung als solche — Innerlichkeit, die sich nicht fassen kann und mag u. s. w. Hier tritt nur der Unterschied ein, daß Ruge auf eine höchst naive Weise so consequent ist, diese gedankenlose Stimmung auf das Tönen als solches, etwa auf das Summen des Maikäfers zu beschränken, eine Consequenz, die sich bei uns als eine nothwendige erwiesen hat. Dagegen ließe sich nichts einwenden. Freilich ist alsdann die ganze Musik romantisch, und Ruge durfte Lied und Oper nicht ausnehmen. Denn daß ein äußerliches Hinzutreten (bei dem aufgestellten Principe kann man nur von einem äußerlichen sprechen) von Wort und Handlung der Musik ihr romantisches Element noch nicht raubt, das ist in unserem vielbesprochenen Aufsatze bei Gelegenheit des „romantischen Liedes" genugsam dargethan worden. Gerade diese Stelle beweist, daß selbst Ruge über das Verhältniß von Musik und Gedanken, wenigstens hier, sich nicht recht klar ist — vielleicht ist er auch zu wenig Musiker dazu. Hören wir ihn jedoch noch etwas weiter: „Es ist nun allerdings ein Verdienst, im Poetischen auch das Musikalische, auch die Stimmung und den Ton zu halten, und es gehört zur Poesie ein eigener Sinn für diesen unsagbaren Duft; aber dieser Ton und diese Färbung befriedigt sogleich die Liebe z. B. nicht. Man würde ein Paar Liebende nicht ärger ennuyiren können, als wenn man sie auf die Ausdrucksform der Nachtigall reducirte, und ihnen Gedanken und Wort so fern rückte, als Tiek es fingirt. Und wenn die süße Liebe vielmehr in Küssen u. s. w. denkt, so hat diese holde Praxis all' ihren Werth nur in den voraufgegangenen und in den sie begleitenden Gedanken, die das Bewußtsein des gegenseitigen Besitzes und seines Werthes sind, und weit tiefer in die Sache gehen, als alle Töne der besten Musik und der innerlichsten Stimmung vermöchten, wenn

die Stimmung nicht eben ein Product dieser Gedanken wäre." — Mit diesen Worten hätten wir denn das Wahre: die Stimmung, wenn sie haltbar und gehaltvoll sein soll, muß die Gedanken hinter sich haben, Product aus denselben sein, während es die bloße Stimmung immer nur zu Nachtigallenlauten bringt. Weiterhin heißt es: „Das Getöne und Geklingle, welches nicht einmal musikalisch ist, erreicht den Inhalt nicht" — und gerade sehr viele im Buche zerstreute Stellen handeln über das Thema: daß wie in der Wissenschaft die Idee, so in der Kunst (also auch in der Musik) das Ideal erreicht werde. Doch ist es nicht nöthig, lange darnach zu suchen — gleich im Anfange seines Werkes läßt uns Ruge über seine wahre Meinung nicht mehr im Zweifel. Nachdem er (S. 12) das Gemüth für sich als das ungebändigte, naturwüchsige Wesen des Geistes erklärt, seine Thätigkeit in der Kunst als visionär und excentrisch bezeichnet und die Fixirung dieser einseitigen Gemüthsseligkeit ausschließlich der Romantik zugeschrieben hat, fährt er also fort: „Anders ist es, wenn das Gemüth in seiner Bewegung durch den besonnenen Geist gezogen, gebildet und beherrscht wird. Der Wallung, der Phantasie- und Herzensbewegung giebt die Welt und der einzelne Mensch sich hin gerade in den Augenblicken, wo er in der Aneignung seines Gegenstandes arbeitet; ohne diese Begeisterung gäbe es keine Geschichte, und weder Kunst, noch Wissenschaft, noch Religion; ja die Religion ist ganz eigentlich die Aufnahme des Idealen in das intimste, persönliche Interesse; aber die Gemüthsgährung, die Begeisterung, die persönliche Betheiligung gewinnt erst ihren Werth und ihre Wahrheit durch die Bändigung, die sie vom selbstbewußten Geiste erfährt: „der Gott im Busen" muß sich nicht blos fühlen und mit zufälligen Orakeln offenbaren, er muß sich wissen und der besonnene Herr des Busens sein, den er bewegt." —

Jassy. J. Schaeffer.

Ende des ersten Artikels.

Kleine Zeitung.

Aus Merseburg schreibt man uns: Unser Musikdir. Engel, seit April vorigen Jahres in unserer Mitte, bemüht den Sinn für ernste Musik mehr und mehr zu wecken, und auf dem Grunde fortzubauen, den sein Vorgänger Ritter gelegt hatte, veranstaltete im Laufe dieser Zeit mehrere bemerkenswerthe Aufführungen. In der Kirche hörten wir außer eigenen Compositionen desselben die Motette von Mendelssohn Op. 69 „Jauchzet dem Herrn", ferner zwei Piecen aus Paulus u. s. f. In vier Kirchenconcerten im Laufe des vorigen Winters kamen mehrere ältere Werke zu Gehör: Rhythmischer Choral „Ein' feste Burg" nach Luther's Originalweise; ferner: O Domine Jesu Christe von Palestrina; „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" aus dem Messias; Regina coeli von Caldara, u. s. f. Auch unser Stadtmusikdirector Braun veranstaltete vorigen Winter drei Concerte, in welchen nur classische Werke für Orchester zur Aufführung kamen, die Soli vorgetragen von Künstlern aus Halle und Leipzig. Die „Burschenfahrten" von J. Otto wurden vom Cantor Pippel in der Mitte vorigen Monats zwei Mal aufgeführt.

P.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Hr. **Eichberger** hat in Königsberg eine musikalische Soirée veranstaltet, die sich vielen Beifalls erfreute; er selbst trug einige Lieder und Arien vor, und St. Leon spielte einige Violincompositionen.

Frl. **Lucile Grahn** gastirt in Breslau mit großem Beifall.

Musikfeste, Aufführungen. Die Singakademie in **Königsberg** hat in der Domkirche „die Schöpfung" von Haydn aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hector Berlioz hat von einem Verein für Kunst und Wissenschaft in Paris eine goldene Medaille, durch Meyerbeer, Taylor und Sax überreicht, bekommen.

Dem Dirigenten der Symphonieconcerte in Königsberg, Hrn. **Marpurg**, hat der Comitée eine goldene Uhr als Zeichen der Anerkennung überreicht.

Vermischtes.

Der Tenorist **Roger** von Paris ist bereits zweimal mit außerordentlichem Beifall in Frankfurt a. M. aufgetreten; alle Journale in Frankfurt ergießen sich in Lobeserhebungen über ihn.

Jenny Lind ist jetzt in Ems, um das Bad zur Herstellung ihrer angegriffenen Gesundheit zu gebrauchen. Sie soll sich nun fest entschlossen haben, der Bühne zu entsagen, aber ferner in Concerten und Oratorien zu singen.

Alex. Dreyschock ist von London wieder zurückgekehrt und hält sich jetzt in Prag auf.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 17.** Den 28. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Rob. Schumann, Op. 66. Bilder aus Osten. Sechs Impromptus. — Leipzig, F. Kistner. 2 Hefte. Pr. eines jeden 22½ Ngr., vollst. 1 Thlr. 10 Ngr.

Laut Vorbemerkung des Verfassers verdanken die vorliegenden Stücke einer besonderen Anregung ihre Entstehung. „Sie sind nämlich während des Lesens der Rückert'schen Makamen (Erzählungen nach dem Arabischen des Hariri) geschrieben; des Buches wunderlicher Held, Abu Seid, — den man unserem deutschen Eulenspiegel vergleichen könnte, nur daß jener bei weitem poetischer, edler gehalten ist, — wie auch die Figur seines ehrenwerthen Freundes Hareth wollten dem Tonsetzer während des Componirens nicht aus dem Sinne kommen, was denn den fremdartigen Charakter einzelner der Musikstücke erklären mag. Bestimmte Situationen haben übrigens dem Componisten bei den fünf ersten Stücken nicht vorgeschwebt, und nur das letzte könnte vielleicht als ein Widerhall der letzten Makame gelten, in der wir den Helden in Reue und Buße sein lustiges Leben beschließen sehen." — So weit die eigenen Worte des Tonsetzers, durch welche das Verständniß der dargebotenen Stücke vermittelt, die Bezeichnung derselben als „Bilder aus Osten" gerechtfertigt wird.

Bei näherer Betrachtung des Inhaltes lassen sich die beiden Persönlichkeiten, von denen oben die Rede ist, sehr deutlich wiedererkennen. Die eine von ihnen, kühn, unternehmend, feurig, zeigt sich vorzugsweise in der ersten, dritten und fünften, die andere, sanft, hingebend, kindlich, vorzugsweise in der zweiten und vierten Nummer. Doch erscheinen sie beide stets als treue, unzertrennliche Bundesgenossen, die in und für einander leben, sich gegenseitig durchdringen. Sie sind nicht ohne Schalkheit, aber gänzlich fern von unedler Gesinnung und böser Absicht. So ziehen sie frohen Muthes aus in die weite Welt und geben sich einem lustigen, abenteuerlichen Treiben hin, kommen bei Gelegenheit unter anderem auch einmal zu einem Volksfest (Nr. 3, „im Volkston"), wo sie sich leichtblütig und behende durch die Massen bewegen. Oft ist es, als suche der verträgliche Freund des Helden denselben von der Ausführung seiner tollen Einfälle abzubringen, dessen Losstürmen durch besänftigendes Zureden zu verhindern. So namentlich in den Mittelsätzen der ersten und fünften Nummer (beide in Dur, nach herkömmlichem Ausdrucke die Trios), dort mehr in bittender und mahnender (S. 7), hier mehr in ironisch neckender Weise (S. 23); auch in der Stelle „etwas langsamer" in der 3ten Nummer (S. 15) thut sich die bedenkliche Miene des Freundes kund. Es sind jene Mittelsätze höchst reizend und eigenthümlich, gewiß von großer Liebenswürdigkeit. Als besonders charakteristischen Zug aus dem 5ten Nummer, wo der Baß nicht umhin kann, seine beifällige Zustimmung zu erkennen zu geben, hebe ich die beiden Tacte (S. 22) hier hervor:



, welche von treffender Wir-

kung sind. — Die 2te und 4te Nummer in langsamerer Bewegung gehend, sind sehr sinnige Stücke. Neben der innigen Empfindung, die sie in gleichem Maaße durchhaucht, zeichnet sich jene eben so durch geistvolle Combination, als diese durch Einfachheit und „Kindlichkeit der Stimmung" aus. — In der Schlußnummer, deren Ueberschrift „reuig andächtig" lautet, ist die Charakteristik des sterbenden Helden so fein und trefflich, daß dem Hörer selbst das Weinen nahe kommen möchte. Es beginnt die ernste Seite des Lebens sich zu offenbaren und — mit der Dichtung wird's vorbei. Eine Erinnerung, daß sein Leben nicht ohne edle That vorübergegangen, ist dem Hinscheidenden geblieben; der Anklag an Nr. 4 (letzte Seite) kurz vor dem erhebenden Schluß, und dieser selbst, der uns an das „Hell strahlt das Morgenroth!" erinnert, verleihen dem Ganzen noch eine Weihe, durch welche es lange nachdem die Töne verklungen, in uns fortklingt und seinen veredelnden Einfluß bethätigt.

Daß das Werk des Meisters Namen lobt, darf ich nicht versichern. Was dies sagen will, werden Diejenigen, welche gleich mir in Schumann den größten Tonschöpfer der Nach-Beethoven'schen Periode verehren, zu ermessen wissen. Es ist meine feste Ueberzeugung, und ich spreche sie aus, selbst auf die Gefahr hin, daß man mich für „verblendet" und in traurigem Irrthum befangen hält: **Wenn kein anderer der gegenwärtigen Epoche angehörender Meister, so wird doch Schumann einst neben Haydn, Mozart und Beethoven genannt werden.** Die Zeit wird kommen, da man es eben so unbegreiflich finden wird, Schumann nicht erkannt zu haben, als Viele jetzt, die ihm nicht Anerkennung zollen, es unbegreiflich finden, daß es unserem großen Mozart und Beethoven ihrer Zeit eben so ergangen ist, nicht erkannt worden zu sein *). Freilich aber, die Erkenntniß muß von innen heraus kommen und kann den Leuten nicht einfiltrirt werden. Dies mögen die **Musiker**, welche bei Beurtheilung eines Werkes vor allem die technische Seite herausgekehrt wissen wollen, wohl bedenken. Die Zeit ist glücklich vorüber, wo dergleichen Beschreibungen und Zergliederungen eines Werkes, als sie verlangen, noch Interesse erregen. Jetzt gilt es, den Geist, den Inhalt des Kunstwerkes zu erfassen und durch die Sprache so weit als möglich wiederzugeben. Mögen sie nur das vorliegende Werk studiren und daran — lernen. Gern greife ich ihnen übrigens dabei unter die Arme, indem ich sie zu diesem Behuf z. B. darauf aufmerksam mache, daß die eigenthümliche Färbung des Ganzen zumeist in den chromatischen Fortschreitungen beruht, die überall anzutreffen. [Man vergleiche die Stellen: Seite 4 und 5, Tact 21—27; S. 6 u. 7, von T. 24 an; S. 9, T. 26—28 (ges. f, f. e, e. es); S. 12, T. 1 (Thema); S. 12 u. 13, T. 19—22; das., T. 7—9 vom Schluß herein; S. 14 u. 15, T. 24—26 (Auftact nicht mitgezählt) u. m. a.] In's Einzelne jedoch einzugehen, dafür ist hier der Ort nicht, sondern in der Studirstube.

Das Ganze schließlich noch einmal überblickend, so ist zu bemerken, daß von einem „Versuche", wie es der Verf. selbst nennt, nicht die Rede sein kann. An die früheren Clavierwerke des Meisters wird man lebhaft erinnert. Florestan und Eusebius sind wiedergekehrt, wenigstens seit langer Zeit nicht mehr so erkennbar hervorgetreten. Sie erzählen Vieles von ihren Erlebnissen, das zu ernster Betrachtung stimmt; manches Jahr haben sie an sich vorüberziehen sehen. Doch sind sie die reinen, edlen Charaktere geblieben, die sie waren. Sie leben noch in und durch einander: sie sind eine Person und werden — fortleben.

(Schluß folgt.)

*) Wie weit man auch jetzt noch zurück ist, Beethoven's Größe nur zu ahnen, beweist u. A. Hr. C. T. S., indem er den Vorschlag macht (s. Bd. 30, S. 226 d. Bl.), das Finale der 9ten Symphonie „zum Nutz und Frommen Vieler etwas abzukürzen". Derselbe ist dabei noch so unbefangen, seine in dieser Hinsicht ihm angehörenden Gedanken für ketzerisch zu halten!

Aus Frankfurt a. M.

Oper.

Es ist natürlich, daß sich jetzt alles um Hrn. Roger dreht, der noch einmal den Edgar gesungen hat, und den Raoul in deutscher Sprache ebenfalls wiederholend als letzte Gastrolle geben wird. Am 10ten August sang er den Eleazar, in welcher Partie uns aber mancher deutsche Sänger, unter diesen Wurda und Tichatschek, weit lieber waren, und gestern am 13ten Aug. den Georg in der weißen Frau. Mit Recht wurde ihm hier wieder ein enormer Beifall zu Theil, denn hier ist Hr. R. offenbar in seiner eigentlichen Sphäre, und selbst Momus, der Tadelsüchtige, würde darin keine Schattenseite entdecken können, vorausgesetzt, daß er den franz. Genre respectirt, der immer mehr oder weniger übertreibt. Den Eleazar und Georg sang er in französischer Sprache, was allerdings zur Charakteristik seiner Darstellung ein Großes beitrug; und wenn er als **deutscher** Raoul ebenfalls Furore gemacht hat, so hatte die Seltenheit der Erscheinung und die Naivetät der Aussprache ge-

wiß keinen geringen Antheil daran. Man war außer sich vor Verwunderung, und man würde selbst grobe Verstöße gegen Pronunciation unter solchen Auspicien liebenswürdig gefunden haben. Abgesehen von dem Unrecht, die ohnehin an phantastischen Auswüchsen so überreiche Oper noch zu einem babylonischen Sprachsaal zu machen, so möchte ich wohl wissen, ob ein Deutscher sich in Frankreich ein Aehnliches erlauben dürfte, ohne ausgelacht zu werden. Aber so sind wir Deutsche; niemals einiger als wenn es gilt ausländische Verdienste zu belohnen, fremde Abnormität zum Gesetz zu erheben, bizarre Moden nachzumachen. Lassen wir dem großen Publikum immerhin diesen unbedingten Enthusiasmus, denn es wird wie ein Kind immer vom ersten Eindrucke beherrscht. Wenn sich aber der Künstler, dessen Urtheil auf Studien basirt sein soll, wenn sich dieser so weit vergißt, daß er den französischen Gast über alle Sänger Deutschlands erhebt — wie hier bereits vielseitig geschehen, — so weiß man nicht, was man mehr bedauern soll: Gedächtnißschwäche, Undank oder Mangel an Patriotismus. Ich selbst war von den seltenen Eigenschaften Roger's hingerissen, aber das wird mich weder für die Dauer verblenden, noch zu sagen hindern: daß Hr. R. in allen einzelnen Dingen sehr wohl von deutschen Sängern übertroffen werden kann, daß es aber die Vereinigung so vieler einzelnen Vorzüge ist, die, ein solches Ensemble bildend, uns bestechen, und am Ende ungerecht gegen unsere deutschen Talente machen.

Roger's Darstellung als Georg Brown veranlaßt mich zu der Bemerkung, ob er seinen Genius nicht verkennt, wenn er sich ausschließlich nur der großen Oper widmet, die am Ende doch einen größeren Stimmen-Fond, und mit demselben eine größere Ausdauer im Forte der höheren Corden erfordert, als Hr. R. bis dato zu entwickeln vermochte. Die Gesangeskraft in der komischen Oper giebt sich ohne Anstrengung leicht in einzelnen Momenten kund, während sie sich in der großen Oper — worin die organische Kraft mit der Leidenschaft Hand in Hand geht, und nicht selten von derselben aufgezehrt wird — für permanent erklären muß. Vielleicht ging ich, vom ansteckenden Strudel so fanatischen Beifalls ergriffen, zu weit, wenn ich früher sagte, daß R. als lyrischer und dramatischer Sänger auf gleich hoher Stufe stehe, und kann ich daher nach späterer Reflexion dieses Urtheil ohne Beschämung zurücknehmen, indem ich aber zugleich eingestehe, daß er in der Conversations-Oper, wobei Spiel und Persönlichkeit so bedeutende Buchstaben sind, wohl schwerlich seines Gleichen in Deutschland finden möchte.

Man ist es hier schon gewohnt worden, den Namen Elise Anschütz mit dem Roger's in einem Athem zu nennen, weil sie in allen Opern immer seine zweite Hälfte bildet, und dann jeden Beifall mit ihm theilt. Wenn sie nun auch zu bescheiden war, die Kränze aus seinen Händen anzunehmen, welche ihnen das entzückte Publikum zuwarf, so verdient sie dieselben doch. Auch dürfen wir unserer wackeren Altistin Mad. Lutz nicht unerwähnt lassen, die als Jenny ganz allerliebst war, obgleich die Stimmlage der Partie etwas außer ihrer Sphäre liegt. Für unseren Bassisten Dettmer, der in der letzten Zeit immer öfter leidend ist, mußte Reichel von Darmstadt den Marcell singen. Reichel's Verdienste sind in der Opernwelt zu bekannt, um sie hier noch einmal anzuführen. Die HH. Leser und Clement sangen die Partien des Gaveston (Weiße Frau) und des Lord Asthon (Lucia von Lammermoor) mit Auszeichnung.

Der Jubel des Publikums über Roger steht noch in vollster Blüthe, und schon bereitet sich der Tenorist Ditt aus Hamburg vor in die Arena zu steigen, und zwar wieder als Raoul in den Hugenotten. Dieser Raoul in seinem stereotypen braunen Costüm beginnt für uns unvermeidlich zu werden, und es ist ein Zeichen von überhandnehmender Indolenz oder Uebersättigung, daß das zu Gaste geladene Publikum sich immer mit demselben Gericht — toujours perdrix, toujours Raoul — abspeisen läßt. Es giebt doch keinen größeren Despotismus, als den einer Theaterbureaucratie!

Die beiden Liederspiele: „Das Versprechen hinterm Heerde" (eine österreichische Alpenscene von Alexander Baumann), und „Die Kunst geliebt zu werden" (mit Musik von Gumbert), sprechen hier sehr an. Die Hauptpersonen darin sind die beiden Komiker Hassel und Meinhold, Hr. Leser, und die Damen Lutz und Frl. Hoffmann, welche letztere — eine sehr beliebte und talentvolle Schauspielerin — sich auch als ausdrucksvolle Liedersängerin zeigt.

Auf dem Amboß liegen: die Töchter Lucifers, ein Maschinenstück mit Gesang; die Krondiamanten von Auber; und Schindelmeißer's Rächer.

C. G.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

J. Netzer, Op. 21. Die Schifferin, Ballade von J. R. Wyß, für Sopran oder Tenor. Peters. 12 Ngr.

Wenn die Composition matt und saftlos blieb, so trägt einen großen Theil der Schuld der Dichter, welcher ein Product lieferte, wie es an Trivialität des Ausdrucks und des Gedankens kaum ein zweites geben dürfte. Die Verlagshandlung hat das Werkchen schön ausgestattet.

G. Scheller, Op. 2. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor. Klemm. 20 Ngr.

— — —, Op. 3. Vier Lieder für Alt oder Bariton. Ebend. 15 Ngr.

Der Componist begegnet uns das erste Mal als Liedercomponist. Wir rufen ihm einen freundlichen Gruß entgegen und hoffen in künftiger Zeit noch viel Besseres von ihm zu sehen. Op. 3 erscheint abgerundeter und fertiger als Op. 2, in welchem der Componist hier und da nach Interessantem hascht, und so durch gesuchtes Wesen zurückstößt.

A. H. Stahlknecht, Op. 14. Des Bergmanns Kind, Ballade von Müller, für Gesang und Pfte. Klemm. 10 Ngr.

Das Werkchen ist zum Besten des in der Bergstadt Neustädtel zu begründenden Waisenhauses herausgegeben. Der gute Zweck läßt uns von jeder strengen Kritik absehen; im Gegentheil fordern wir milde Herzen auf, beizusteuern, um der Armuth zu helfen und den unmündigen Kindern das Dasein zu fristen. Ueberdies wird Niemand das Werkchen ohne Befriedigung aus der Hand legen.

A. Schäffer, Op. 25. Der erste Ball, Helene von Orleans. Zwei Lieder. Kistner. 17½ Ngr.

„Der erste Ball" schildert in scherzhafter Weise die seligen Gefühle, welche den Busen eines jungen Mädchens durchwogen, dem das erste Mal der Eintritt in eine größere Gesellschaft gestattet wurde. „Helene von Orleans" ist ein Stückchen in französischer Couplet- und Romanzenform.

P. v. Lindpaintner, Op. 135. Schwertlied, Gedicht von J. E. Hartmann, für 1 Singstimme mit Piano (und Orchester). Rostock, Hagemann und Topp. 10 Ngr.

Ein Lied, welches sangbar und darauf berechnet ist, dem Sänger (ähnlich wie in der Fahnenwacht) Gelegenheit zur Bravour zu geben. Es brüstet sich gewaltig und will viel aus sich machen, wo aber kein Inhalt ist, da ist eine derartige Bravour sehr lächerlich, es bleibt bei den leeren Phrasen, nicht einmal der melodische Reiz kann in Betracht kommen. Das Gedicht hätte ein besseres Loos verdient. Es ist eine eigene Sache um die Popularität, wie im Leben, so in der Kunst; wer darnach hascht, den flieht sie. Viele unserer heutigen Componisten möchten sich gern ein Plätzchen im Herzen des Volkes ersingen; meint es aber nur vor allem ehrlich; wer den ächten Funken nicht in sich trägt, der wird ihn nimmer par force gewinnen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 18.** Den 29. August 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte zu vier Händen.

(Schluß.)

Ferdinand v. Roda, Op. 9. Große Sonate. — Hamburg, G. W. Niemeyer. Pr. 1⅔ Thlr.

— — —, Op. 10. Rondo. — Ebendas. Pr. ⅔ Thlr.

Werke von einem in der musikalischen Welt noch wenig gekannten Namen, die von Talent zeugen, werden stets die Anerkennung der Kritik für sich haben. Dieser Fall liegt vor. Neben der Befähigung des Tonsetzers, welche sich in sinnigen Zügen und frischem Aufschwingen kundthut, lassen die Werke das rühmlichste Streben erkennen. In sofern darf man sie willkommen heißen. Dieser Eigenschaften jedoch ungeachtet vermögen sie nicht einen entscheidenden Eindruck hervorzubringen. Es mangelt ihnen die energische Gestaltung. Die musikalischen Gedanken sind, ob auch nicht von eigenthümlich individuellem Gepräge, so doch keineswegs bedeutungslos; an und für sich haben sie keine Schuld an jenem Mangel. Aber daß sie nicht als gegenseitig sich bedingend, nicht innerer Nothwendigkeit gemäß aus einander selbst entwickelt, sondern nur als einander angereiht erscheinen, das ist es, was ihnen in der Gesammtheit die zündende Wirkung benimmt. Nach Sprachgebrauch der technischen Musiker und Theoretiker, solcher meine ich, denen z. B. St. Heller „nicht Musiker genug" ist *), müßte man sagen: es ist in den Werken keine Arbeit oder keine thematische Arbeit. Wie es so gekommen, daß der Tonsetzer bei der (sogenannt „höheren") Bildung, die nichtsdestoweniger in den Werken durchleuchtet, nicht vermochte, seine Gedanken in ein befriedigendes Ganze zu einigen, mag darin seinen Grund haben, daß er nicht zum Siege über seine Reflexion gelangen, nicht das, was in ihm sich regte, zu unmittelbarem Gemüthsausdrucke bringen konnte. Sein Schaffen ist ersichtlich durch die vorherrschende Thätigkeit des Verstandes beeinträchtigt, dadurch die Entäußerung dessen, was in ihm war, gehemmt und geschwächt worden. So wenigstens erklärt sich mir das in den Werken niedergelegte Ergebniß, demzufolge ich aber nicht für räthlich erachte, das Urtheil über den Tonsetzer im Allgemeinen als endgültig festzustellen. Denn wo kein entscheidender Eindruck zu gewinnen ist, läßt sich auch nichts Entscheidendes daraus abnehmen.

Die Sonate besteht aus drei Sätzen: Allegro, Lamentoso (Romanze) und Allegro assai (Finale). Die Ausführung wird durch manche, dem Instru-

---

*) Es bilden diese eine ganz eigene Classe der menschlichen Gesellschaft. Der Gedanke kam mir sehr oft, es müsse gut sein, wenn gegen sie ein Oppositionsblatt in's Leben trete. Dies müßte sich aber ohne Rückhalt als ein Organ der Demokratie für die Musiker ankündigen und bewähren. Vielleicht birgt die Zukunft ein solches in ihrem Schooße!

A. D.

mente nicht zusagenden Stellen erschwert. Sie, wie das Rondo, sind Erscheinungen, die Beachtung verdienen, und mögen in diesem Sinne von den Lesern aufgenommen werden.

A. Dörffel.

Schweizer Briefe.

Nr. I.

Baden im Aargau, 20. Jul. 1849.

Sehr ehrwürdige Redaction!

In der tröstlichen Hoffnung, daß sich in Ihrer Erinnerung noch einige mehr oder minder klare Vorstellungen von einer gewissen Persönlichkeit erhalten haben, welche mit dem Endesgenannten identisch ist, erlaube ich mir, Sie durch eine Epistel zu erfreuen, oder zu behelligen; und je nach Maaßgabe des ersteren oder letzteren Erfolges sollen Nachfolger zu Zeiten erscheinen, oder nicht erscheinen. Wenn Sie übrigens aus der Datirung gegenwärtiger Zuschrift von einem Badeort aus etwa die nicht fernliegende Muthmaßung fassen wollen, daß ich rühmlicher Weise unter die deos vel cives reipublicae honoratiores, i. e. opulentiores versetzt sei, so will ich Ihnen die mir schmeichelhafte Auffassung der Dinge durchaus nicht verkümmern, sondern mich mit dem stillen Gefühl des Besserwissens begnügen. Was Ihnen zu wissen frommt, ist, daß mein Sein und Wirken allmälig sich so weit festiget und bemittelpunktet (oder wissen Sie ein besseres Wort für „concentriren"?), daß ich auch etwas Zeit und Lust gewinne, hin und wieder einen Blick aus meinen vier Pfählchen hinaus, und in die des Herrn Nachbars hinein zu thun, um zu „luegen" *), was er seinerseits wirkt und fertig bringt. Nicht so gar viel, wie ich merke. Das tröstet mich leidlich; denn dieselbe Beobachtung habe ich längst an mir selber gemacht. Doch darüber wird mir hoffentlich meine Bescheidenheit erlauben, in einem nächsten Briefe näher einzugehen, oder einzu„treten", wie der Schweizer die durchgreifende Gründlichkeit einer Verhandlung viel energischer bezeichnet. Für jetzt sollen Sie zunächst erfahren, was mich nach Baden brachte. Eine Retourkutsche war's; denn die Avantkutsche hatte mich nach Solothurm gebracht zum eidgenössischen Musikfest, welches daselbst den 17ten und 18ten Juli abgehalten wurde, und hier bin ich auf dem Rückwege nur sitzen geblieben, um mit Ruhe das Ende der allbekannten Reise-„necessaires" und der schönen Tage von Aranguez (der sogen. Ferien) abzuwarten. In Solothurn, das Sie aus der bekannten Belagerung noch kennen müssen, fand ich auch eine, aber in, nicht vor der Stadt; und zwar eine doppelte. Von Musikanten und deutschen Flüchtlingen war die Stadt vollständig besetzt. In der That habe ich wenig andere Leute als rothdecorirte Kunstmänner und bartreiche Blousenmänner gesehen. Daß die neuesten Weltzustände auf die ganze Gestaltung des Festes einen bedeutenden Einfluß, und keinen günstigen, üben mußten, werden Sie begreifen. Gewiß wäre die Theilnahme, von Ausübenden wie Hörenden, eine weit umfassendere gewesen, als es in der nahen Voraussicht und zum Theil schon unter dem unmittelbaren Einfluß der Conflicte mit den glorreichen Beruhigern Deutschlands der Fall sein konnte. Für die erste Aufführung hatte man die Mozart'sche C-Dur Symphonie mit dem fugirten Finale und Händel's Judas Makkabäus gewählt. Das Oratorium betreffend, will ich vornherein nur den Mantel christlichen Schweigens auf die Darstellung der Titelpartie werfen, um das Uebrige desto ungestörter loben zu können. In der That war die Aufführung eine rühmenswerthe; vor allem machte der starkbesetzte, wohlgeübte Chor eine frische, lebendige Wirkung, und der Eindruck des Ganzen war ein der besonderen, die Ansprüche steigernden, Gelegenheit würdiger. Letzteres kann ich nicht im gleichen Maaße von der vorausgehenden Symphonie sagen. Nicht als ob die Ausführung an sich irgend wie mangelhaft gewesen wäre; im Gegentheil war sie jedenfalls wohlvorbereitet und gelungen zu nennen. Aber offenbar stand die Stärke des Orchesters mit der Größe des Raumes nicht im rechten Verhältniß, obwohl die Domkirche (wohl eines der schönsten Bauwerke neueren Styls und nicht blos in der Schweiz) nicht so gewaltig groß und ihr Bau auch in akustischer Hinsicht ein günstiger ist. In Schweizer-Zeitungen las ich von 140 oder 150 dabei thätigen Instrumentisten. Ich habe sie nicht gezählt; nur so viel habe ich gehört und gefühlt, daß ihrer nicht genug waren, um in dieser Kirche diejenige grandiose Wirkung hervorzubringen, auf welche namentlich der erste und letzte Satz dieser Symphonie ausgeht, und welchen dasselbe Orchester in einem Concertsaale jedenfalls auch hervorgebracht haben würde. Den Veranstaltern wie dem Dirigenten des Ganzen kann daraus um so weniger ein Vorwurf erwachsen, als die Zeitereignisse hier am meisten ihren nachtheiligen Einfluß geltend machen mußten. Die Ausführung an sich macht, wie gesagt, den Mitwirkenden, wie dem Dirigenten, MD. Reiter aus Basel, alle Ehre.

*) An den Setzer: Verwechseln Sie das ue bei Leibe nicht mit ü!

Hier sei mir eine Ausschweifung (Jean Paulisch zu reden) erlaubt. An einem mir fremden Orte kann ich einem hervorragenden Ereigniß, einem Jubiläum, einer Säcularprocession, einem Musikfest, einer Nationalkunstausstellung in einer Provinzialstadt, einer hochnothpeinlichen Halsgerichtsexecution nicht wohl beiwohnen, ohne das Beobachtungscorps (Publikum genannt) meinerseits zu beobachten. Ich enthielt mich daher auch hier der Wohlthat eines Sperrsitzes, des ungestörten Flankirens halber. Ich fand zwei wesentlich und schroff geschiedene Publika. Das eine hatte eben die Sperrsitze eingenommen; zu ihm hatten offenbar die Concertpublika der verschiedenen Ortschaften, die Kränzchen und Musikgesellschaften ihre Contingente geliefert, Leute, die zu hören, jedenfalls sich concertmäßig zu verhalten wußten. Dies war das Musik-Publikum. Das andere in den Seitenräumen war das eigentliche Fest-Publikum, wohlangezogene Leute, denen das Fest, nicht die Musik, die Hauptsache war, welche ihnen nur als eine Zugabe, oder als etwas Unvermeidliches vorzukommen schien. Im letzteren Sinne hatten die Sache eine ziemliche Anzahl geistlicher Herren (dafür mußte ich sie wenigstens dem äußeren Anscheine nach halten) aufgefaßt, die sich durch Gespräch entschädigend, während der Symphonie, im strengsten Sinne, die Sprechwerkzeuge nie, während des Oratoriums selten zuthaten. Wenn ich mir nun unter diesen Herren die Hauptträger und Vertreter der Intelligenz ihrer Gemeinden vorstelle, so — doch ich kann mich irren. — Ueber das Concert des zweiten Tages kann ich kürzer sein. Es war ein gewöhnliches Salon-Concert; nur den Leipziger Maaßstab dürfen sie nicht anlegen, wo man in jedem ordentlichen Concert seine Symphonie, oder ein ihr entsprechendes größeres Vokalwerk haben will. Es hatte hier nur zwei Ouvertüren (Fidelio in E und Vestalin), eine Anzahl Solosachen für Gesang und Instrumente, ein Orgelstück mit Posaunenbegleitung, und das letzte (d. h. allerletzte) Finale aus Don Juan. Unter den Gesangvorträgen: Arie aus Titus, Baßarie aus der Schöpfung, Duett aus Jessonda, Sopran-Arie aus Freischütz, Cavatine von Rossini, war der der Titus-Arie durch Frau Reiter der hervorragendste; auch in der Reihenfolge der übrigen Stücke hat irgend ein kritischer Schicksalskobold zugleich die künstlerische Rangordnung bezeichnet; oder wär's kein Zufall? Das Orgelstück von H. Jucker aus Basel machte wenig Wirkung, wovon die Composition eben so viel als die Orgel Antheil zu haben scheint. Ein prüfender Blick auf die Register der letzteren schien mir wenigstens zu beweisen, daß ein stattliches Aeußere nicht immer auf ein stattliches Innere schließen läßt. Von den drei Instrumentalsolostücken für Clarinette (Hr. Sabon aus Genf), Violine (Hr. Eschmann aus Wädenschweil) und Violoncell (Hr. Knop aus Basel) waren die zwei ersteren recht gute Concertvorträge in üblicher Weise. Ueber den letzten aber, Spohr's 8tes Violin-Concert auf dem Violoncell gespielt, stößt ein Baseler Blatt doch etwas allzuunvorsichtig in die Lobposaune. Wahr ist, daß Hr. K. bedeutende Fertigkeit besitzt, daß er auch das Stück in seinem inneren Wesen aufzufassen bestrebt war, daß namentlich seine Behandlung des cantablen und recitativen Elements sehr vorzüglich war; nicht weniger wahr ist aber auch, daß von dem für die Geige berechneten Passagenwerk gar Manches unklar, klanglos, zum Theil ganz unvernehmlich vorüberhuschte, daß die Schlußkadenz, oder das, was Hr. K. davon mittheilte, doch etwas weit ab vom Originale lag, daß durch die Versetzung der Melodie in die niedere Octave Conflicte mit der Begleitung entstanden, die in der That ein abgehärtetes Ohr voraussetzen, kurz daß die Wahl dieses Stückes ein wohlgemeinter kühner Griff, aber gleich manchem anderen weltgeschichtlichen — ein Mißgriff war. Endlich kann ich nicht umhin über das Mozart'sche Finale noch einige häretische Ansichten zu äußern. Wie viel habe ich nicht Lamentationen darüber hören und lesen müssen, daß die Operndirectionen dem Don Juan diesen classischen Zopf nicht anzuhängen pflogen und pflegen. Himmel! wenn ich mir denke, nach jener Oper, und gar nach jenem Finale, worin noch ganz andere Dämonen, als die auf der Bühne, die Feuergeißel schwingen, diese Moralphilosophie, diesen gesungenen Katzenjammer anhören zu müssen! das würde mir munden wie nach einer an Hypokrene's Aetherfluth verpraßten Götterstunde ein Schoppen sehr guten, sehr klaren Wassers. Daß die Musik gut, wer leugnet's! Daß sie hier nicht gut ausgeführt sei, wer behauptet's? Ich am wenigsten. Aber sonderlich ergriffen war ich auch nicht.

Nun habe ich noch zwei Erscheinungen Ihnen vorzuführen, welche —

Durch Einquartirung unterbrochen . . .

Dz.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

In Folge der an den **Berliner Tonkünstler-Verein** gerichteten, in Nr. 10 dies. Bl. mitgetheilten Aufforderung des Hrn. G. Flügel, seine „neuen Nachtfalter" Op. 24 zu prü-

sen, und das Ergebniß bekannt zu machen, um zwischen den beiden ziemlich entgegengesetzten Beurtheilungen der HH. Dörffel (in dies. Bl.) und Koßmaly (in der Berl. Musikzeit.) zu entscheiden, giebt genannter Verein jetzt folgendes öffentliche Urtheil:

„Nachdem der unterzeichnete Verein, mit Bezugnahme auf §. 3. seines Statuts durch Hrn. G. Flügel in Stettin aufgefordert, ein Urtheil über dessen „neue Nachtfalter Op. 24" abzugeben, in der Sitzung vom 12ten Juli d. J. auf den Fall einzugehen beschlossen, so eröffnet derselbe, ohne Rücksicht auf andere bereits darüber veröffentlichte Kritiken, wie folgt: „Wenn der Musiker sich überhaupt bei einem abzugebenden Urtheile dahin bestimmen wird, sich an die Sache selber zu halten, so wird auch der Tonkünstler-Verein, als eine Versammlung von Musikern, mit Fernhaltung irgend welcher subjectiven Ergüsse in allerhand dichterischen Umschreibungen über die zur Beurtheilung eingesandten Werke genau eben so verfahren müssen, daß er prüft: ob Inhalt und Form im Gleichgewichte zu einander stehen und somit ein harmonisches Ganze erreicht worden ist. Es kommt hierbei zunächst der Name des fraglichen Werkes: „Nachtfalter" gar nicht in Betracht, weil eine besondere Form unter dieser Bezeichnung nicht bekannt ist, und, den Inhalt anlangend, einem Jeden überlassen bleiben kann, was er auf dem Gebiete der Tonkunst darunter verstanden wissen will. Hinsichts der Form, so ist diese bei den drei letzten Stücken überwiegend die Präludien- oder Etüdenform, während das erste Stück sehr geeignet ist, in einer Sonate die Stelle des Andante auszufüllen. Den Inhalt betreffend, namentlich in melodiöser Beziehung, ist dasselbe Stück den übrigen weit überlegen, indem der melodische Faden durchweg mit Grazie gesponnen ist: durchsichtig dabei in der Harmonie, und dennoch der Technik des Instrumentes entsprechend, zeugt es offenbar von dichterischer Anlage und von dem geläuterten Geschmacke des Verfassers. Wenn dies Stück somit allen Anforderungen genügt, so kommt es bei den übrigen dreien darauf an, bevor das Urtheil gegeben wird, zu bestimmen, wie weit die Freiheit dieser Form, die so eben bezeichnet wurde, die Bedingung einer einheitlichen Melodie-Durchführung zu lockern vermag. Erlaubt man der Form eine solche Freiheit, so ist natürlich jegliche Schärfe des Urtheiles ungerechtfertigt. Dagegen muß diese hervortreten, sobald man der Form nichts zu Gute hält. Der Tonkünstler-Verein erkennt demgemäß in diesen Stücken im Allgemeinen die technische Behandlung des Instrumentes an, findet eine feurige Anlage, eine bestimmte Haltung darin, und würdigt das charaktervolle Festhalten der Motive. Inzwischen ist der melodische Kern von so dichter harmonischer Schale umgeben, daß durch diese schwer zu ihm durchzudringen ist. Gedachte drei Stücke sind, um ein summarisches Urtheil zu geben, überwiegend das Ergebniß harmonischer Figuration und Combination, in dieser Weise aber mit anerkennungswerther Geläufigkeit im Satze und mit der Absicht, das Größeste erreichen zu wollen, niedergeschrieben; die melodische Entfaltung steht indessen mit der Formanstrengung in keinem Ebenmaaße."

Berlin, den 5ten August 1849. Der Tonkünstler-Verein."

Unsere Leser entnehmen hieraus, wie das Urtheil im Wesentlichen mit dem des Hrn. Dörffel (Nr. 46 des 30sten Bds.) übereinstimmt. Auch wir schließen uns derselben Ansicht an, indem wir noch Nr. 4 als die relativ gelungenste Nummer hervorheben, nächst dieser Nr. 1, im Uebrigen aber der Meinung sind, daß der Componist in diesem Werke nicht das glückliche Gelingen zeigt, welches viele seiner vorher erschienenen Tondichtungen auszeichnete. D. Red.

Vermischtes.

Leipzig. An Queißer's Stelle als Dirigent beim hiesigen Stadtmusikchor, welche Hrn. Canthal provisorisch anvertraut war, ist Hr. G. Kunze, früher in Leipzig, gegenwärtig Musikdir. beim Linieninfanterieregiment zu Dresden, berufen worden. Wie verlautet, verliert das Chor sieben seiner tüchtigen Mitglieder durch Einrückung in das hiesige Theaterorchester, welches durch Besetzung der Stellen des dritten und vierten Hornes, der drei Posaunen und noch eines Cellisten und Bassisten, die bisher nur erforderlichen Falls durch das Stadtmusikchor verwaltet wurden, sich vervollständigt. — Hr. Barth, schon seit längerer Zeit als Dirigent des Stadtmusikchors pensionirt, ist am 22sten August, 74 Jahre alt, gestorben. Seine Verdienste um das Chor, wie überhaupt um Förderung des Stadtmusikwesens, werden sehr gerühmt.

Leipzig. Am 22sten August spielte Hr. Ed. Elvart, Harfenvirtuos aus Gent, im hiesigen Theater einen Concertsatz von Parish Alvars und eine Romanze eigener Composition beifällig.

Mad. **Sontag** hat im Majesty-Theater in London ein Concert gegeben, in welchem sie vier Gesangstücke in französischer, deutscher, italienischer und englischer Sprache sang. Thalberg spielte mehrmals, und Balfe dirigirte.

Ein Clavierauszug von **Franz Gläser's** neuester Oper: „die Heirath am Comersee" ist in der Hofmusikalienhdlg. von J. P. Olsen in Copenhagen so eben erschienen.

Im September d. J. wird in Braunschweig die hinterlassene musikalische Bibliothek des verstorbenen Prof. **F. K. Griepenkerl** (Herausgeber der neuen Ausgabe von S. Bach's Werken) öffentlich versteigert. Sie besteht hauptsächlich aus ausgezeichneten und seltenen Werken der älteren classischen Kirchenmusik in Partituren, wovon viele nur in Abschriften existiren, worauf Kenner und Sammler aufmerksam gemacht werden. Der Catalog ist von der Hofbuchhandlung von E. Leibrock daselbst zu beziehen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 19. Den 2. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig,

am 26sten Juli 1849.

Von Fr. Brendel.

In Folge der Bekanntmachung des Vorstandes des allgemeinen Tonkünstler-Vereins, daß zum 26sten Juli eine Versammlung der Mitglieder des Leipziger Tonkünstler-Vereins stattfinden werde, zu der auch auswärtige Künstler und Kunstfreunde Zutritt haben sollten, waren nachstehend verzeichnete Fremde anwesend:

Anger (bei Leipzig), Hr. R. Schaab, Lehrer.
Dessau, Hr. L. Kindscher, Seminarlehrer.
— —, Hr. E. Bernsdorf, Musiklehrer.
Eisenach, Hr. F. Kühmstedt, Musikdirector.
Eisleben, Hr. F. G. Klauer, Organist,
— —, Hr. F. A. Zipprich, (Mitglieder des Musik-Vereins daselbst).
Elterlein (im Erzgebirge), Hr. Ernst Gottschald, cand. jur.
Halle, Hr. G. Nauenburg, Gesangslehrer.
Hamburg, Hr. C. H. Bierwirth, Musiklehrer.
Köthen, Hr. E. Thiele, Musikdirector.
Lüneburg, Hr. L. Anger, Musikdirector.
Lucca, Hr. Belcke, Kammermusikus.
Magdeburg, Hr. Ehrlich, Musikdirector (Mitglied des Tonkünstler-Vereins daselbst).
— — —, Hr. A. G. Ritter, Musikdirector.
Meißen, Frl. Louise Otto, Schriftstellerin.
Merseburg, Hr. D. H. Engel, Musikdirector.
— — —, Hr. A. Teich, Musiklehrer.
— — —, Hr. Pippel, Cantor.
Pirna, Hr. Stöcker, Organist.
Stettin, Hr. G. Flügel, Musiklehrer (Mitglied des Tonkünstler-Vereins daselbst).

Die Versammlung hatte, wie schon in der Einladung bemerkt, diesmal mehr nur den Zweck einer geselligen Zusammenkunft. Da man sich früher in den Jahren 1847 und 1848 einstimmig für Wiederholungen in Jahresfrist entschieden hatte, so leitete uns der Wunsch, eine Unterbrechung, wenn irgend möglich, zu vermeiden, selbst für den Fall, daß nur geselliges Zusammensein das einzige Resultat wäre. Zugleich war es jedoch von Wichtigkeit in der Organisation der Vereine einen Schritt vorwärts zu thun, und da dies auf andere Weise nicht füglich geschehen konnte, als durch mündlichen Austausch der Ansichten, so mußte auch dies für die Abhaltung einer Versammlung wesentlich bestimmend sein. Ich hatte gehofft, daß diese Angelegenheiten sich in den ersten Morgenstunden erledigen würden, und sodann zu weiteren in Bereitschaft gehaltenen Gegenständen würde übergegangen werden können. Eine unangenehme Unterbrechung durch in der Stadt entstehenden Feuerlärm raubte uns jedoch eine kostbare Stunde, und es blieb für die Zeit vor Mittag nur noch Raum als einen Lückenbüßer einige Erörterungen über moderne Instrumentirung älterer classischer Werke einzuschieben.

Nachmittags 3 Uhr fand eine musikalische Unterhaltung Statt. Zum Vortrag kamen folgende Werke: 2te Sonate für Pfte. und Vcell. von Mendelssohn, D-Dur, vorgetragen von den HH. Enke und Tautmann; Drei Lieder von A. Böttger, comp. von Em. Klitzsch (Mscpt.), gesungen von Frl. E. Kietz; Neue Nachtfalter, Nr. 4, Blumenlese Nr. 2 (Mscpt.*) von G. Flügel, und Marsch aus Op. 76 (unter der Presse) von R. Schumann, vorgetr. von Frau E. Brendel; Scene und Arie aus „Oberon" von Weber (ursprünglich für Braham componirt und auf deutschen Bühnen gewöhnlich nicht ausgeführt), gesungen von Hrn. v. Rainer; Toccata von S. Bach, vorgetr. von Hrn. Organist Becker; Zwei Lieder von Norbert Burgmüller (Op. 3, Heft 1), gesungen von Frl. Kietz; Chromatische Phantasie von Seb. Bach, vorgetr. von Hrn. Musikdir. Ehrlich aus Magdeburg; endlich Quartett für Streichinstrumente von G. Flügel (Mscpt.**), vorgetr. von den HH. v. Wasielewski, Wilschau, Behr und Reimers. —

Die weiteren Abendstunden waren bestimmt zu einem von mir ausgearbeiteten Vortrage „über das Verhältniß des Kritikers und Künstlers", der zugleich zu einer längeren und interessanten Besprechung Veranlassung gab; zum Schluß fand, wie bisher immer, ein gemeinschaftliches Abendessen Statt; Frl. Kietz hatte die Güte, dasselbe durch den Vortrag einiger heiteren Lieder zu verschönern.

Nach dieser übersichtlichen Angabe wende ich mich zu dem Specielleren. Hr. Dörffel gab, nachdem ich mit wenigen Worten die oben schon angegebenen Gründe, welche uns auch dieses Jahr eine Versammlung wünschenswerth erscheinen ließen, bezeichnet hatte, einen ausführlichen Rechenschaftsbericht über die bisherige Thätigkeit sowohl bei den Versammlungen, als auch innerhalb der Vereine, zur Orientirung über Alles bis jetzt Erreichte und noch zu Erstrebende. Meine Vorlagen in Betreff der Tonkünstler-Vereine waren hauptsächlich auf Folgendes gerichtet: 1) Wahl eines neuen Centralvorstandes; 2) Bildung einer Casse durch Beiträge der Vereine für den Zweck, alle den sämmtlichen Vereinen gemeinschaftliche Ausgaben, so wie die Kosten der jährlichen Versammlungen und der dabei baldmöglichst zu veranstaltenden Orchesteraufführungen daraus zu bestreiten; 3) Erleichterung und Belebung des geschäftlichen Verkehrs unter den Vereinen. Weitere Mittheilungen betrafen sodann die Erstarkung und innere Thätigkeit der Vereine, die Wirksamkeit derselben an dem Orte des Bestehens und nach Außen, Austausch von in den Vereinen entstandenen Compositionen und wechselseitige Aufführung derselben, endlich die Verbindung der Vereine, gemeinschaftliches Arbeiten derselben, und Uebertragung von Aufgaben. Mehrere unserer Gäste, die HH. Anger, Belcke, Engel, Kindscher, erstatteten Bericht, warum es bis jetzt an ihren Orten noch nicht gelungen sei, Zweigvereine zu errichten. Es kamen die Mittel und Wege zur Sprache, die am passendsten zu diesem Ziel führen möchten.

Da die Zweigvereine nicht officiell vertreten waren, so konnten nur vorläufige Beschlüsse gefaßt werden, und es wurde festgestellt, denselben abschriftliche Mittheilungen darüber zugehen zu lassen, und ihre Ansicht zu vernehmen. Aus diesem Grunde beschränke ich mich auch hier nur auf allgemeine Angaben, das Nähere bis dahin versparend, wo die Beschlüsse Gültigkeit erlangt haben. Es wurde ein Vorstand gewählt, die nothwendigen Bestimmungen für die Bildung einer gemeinschaftlichen Casse getroffen, über den wechselseitigen Verkehr Mehreres festgestellt, endlich die wichtige Einrichtung vorläufig genehmigt, daß lediglich der Centralvorstand den Mittelpunkt aller Vereine bilden, der Leipziger Verein aber zu demselben in dasselbe Verhältniß als Zweigverein, wie jeder andere Verein treten solle. Als von der Verbindung der Vereine und von wechselseitiger Uebertragung von Aufgaben die Rede war, machte ich Mehreres namhaft, was auf solche Weise der Ausführung näher gebracht werden könne. Hr. Dörffel hatte in seinem Rechenschaftsbericht des Verzeichnisses von Pianofortewerken gedacht, was bei der ersten Versammlung angeregt, durch eine Commission unseres Vereins ausgearbeitet, jetzt ziemlich beendet noch im Laufe dieses Jahres im Druck erscheinen soll. Ich deutete darauf hin, wie es wünschenswerth sei, auch für andere Fächer der Tonkunst Aehnliches zu unternehmen, und gedachte des elenden Repertoirs unserer Sänger und Sängerinnen in den Concerten: einige wenige Arien werden abgeleiert, die man zum Ueberdruß Jahr aus Jahr ein hören muß. Sänger und Sängerinnen kennen die Literatur am wenigsten. Es ist nothwendig, einmal gründlich zu untersuchen, was aus alter und neuer Zeit zur Ausführung in Concerten Geeignetes vorhanden ist, und wenn die Ausbeute ergiebig ausfällt, dann mit Entschiedenheit auf größere Mannichfaltigkeit des Repertoirs zu dringen. Hr. G. Nauenburg der zugleich seines früher in dies. Bl. gemachten Vorschlags für das vorhandene Bedürfniß durch Composition von Concertarien mehr zu sorgen gedachte, übernahm es, in nächster Zeit einige Vorlagen zu machen. In demselben Sinne kam die

*) Erscheint nächstens bei F. Whistling.

**) Erscheint nächstens im Verlag der Hofmeister'schen Handlung.

Wahl kirchlicher Werke beim Gottesdienste zur Sprache. Vieles Vorzügliche bleibt unbeachtet, weil es von den Betreffenden nicht gekannt ist. Auf den Antrag Ritter's übernahm es Musikdir. Ehrlich, dem Magdeburger Verein darüber zu berichten, und diesen zur Begutachtung, so wie zur Ausarbeitung von Vorlagen zu veranlassen.

(Fortsetzung folgt.)

Lieder und Gesänge.

Otto Tiehsen, Op. 28. Sechs Gedichte von Lenau, Reinick, Burns, Prutz für eine Sopran-Stimme mit Begleitung des Pfte. — Berlin, Bote u. Bock. Pr. 25 Sgr.

Was im Allgemeinen den Geist dieser Lieder anlangt, so läßt sich einerseits nicht verkennen, daß er auf einem guten Grunde ruht und den Ausdruck einer musikalisch befähigten Natur an sich trägt; anderseits vermißt man freilich die Selbstständigkeit, die Energie der Gedanken; das Hinneigen zu vielbeliebten und verbrauchten Wendungen, das häufige Wiederkehren der Schlußfälle und gewisse Lieblingsgänge bringen eine Monotonie hervor; in der Auffassung macht sich ein zu weiches Element, eine Mattheit bemerkbar, die auch in anderweiten Liederwerken des Componisten deutlich hervortritt, und vielleicht in dem fortwährend kränklichen Zustande des Dahingeschiedenen ihren Erklärungsgrund findet. Letzteres trifft namentlich die beiden Lenau'schen Gesänge, Nr. 1 „An den Wind" und Nr. 4 „Kommen und Gehen", die nicht den Geist des Dichters sattsam erfassen. In Nr. 4 stört auch nebenbei noch das häufige Mendelssohnisiren. Am besten gelungen sind Nr. 2 „Sonntags Frühe" von Reinick, und Nr. 5 „Lied" von Prutz. Das erstere davon wegen seines entschiedenen Wärmegrades, das letztere hinsichtlich der anmuthigen Freundlichkeit, ohne Ansprüche jedoch auf Originalität machen zu können. Nr. 3 „Lied" von Burns, entbehrt des nationalen Elementes; überdies zeigen sich darin (namentlich in der zweiten Hälfte) deutliche Spuren von Trivialität. Nr. 6 „Ständchen" von Reinick; das Duftige, Zarte, nimmt sich in dem Polonaisenrhythmus und in seiner opernmäßigen, fast kecken und mit dem neueren Welschthum liebäugelnden Melodie wie eine Ironie aus auf die Romantik dieses Gedichtes. Wer Lust hat, vergleiche die Composition desselben von G. Wöhler „Dichterliebe" Nr. 1.

Aug. Lindner, Op. 10. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Hannover, A. Nagel. Pr. 22 gGr.

Diese Lieder sind auch einzeln zu bekommen zu den Preisen von 4, 5 und 6 gGr. Der Gehalt derselben ist von einem höheren Beurtheilungsstandpunkte aus völlig unbedeutend. Der Componist steht auf fremdem Boden, und zwar in solcher Weise, daß verschiedene Gefühlsweisen und Manieren in einander gemengt erscheinen — ein Beweis, daß er noch nicht zur Klarheit mit sich selbst gekommen, sein eigenes Selbst noch nicht zu geben weiß, sondern fremde Gefühle in sich aufnimmt und, ohne dieselben mittelst des Selbstbefriedigungsprocesses zu verarbeiten, blos als wohlgelungene Copien wieder von sich giebt. Dies die Schattenseite derselben. Trotzdem läßt sich jedoch eine nicht unbefähigte Natur daraus erkennen, die bei der formellen Bildung, die sich durch alle hin zeigt, und bei dem sichtbaren Streben, die Gedichte sinnentsprechend wiederzugeben, gewiß noch zu dem Punkte gelangen wird, wo das höhere, selbstständige Schaffen seinen Anfang nimmt. Die Vorbilder, die der Componist in diesen Liedern, vielleicht unbewußt und absichtslos, durchleuchten läßt, sind nicht gerade die nachahmungswerthesten. Auf diesem Standpunkte länger zu verweilen, dürfte seinem ferneren Schaffen Gefahr bringen. So begegnet man zu häufig jenen verbrauchten Gängen, Wendungen und Phrasen, die man allenthalben da findet, wo Gedanken fehlen. Im letzten dieser Lieder zeigen sich sogar deutliche Spuren von Donizetti und anderen ihm nachtretenden Componisten. Das Lied halte man ja fern von jenen vielgehörten, trivialen Opernklingeleien in- und ausländischer Tonfabrikanten. Als ein Beispiel, wie trivial die Melodie im letzten Liede klingt und wie sinnlos die Texteswort dazu sich ausnehmen, mögen folgende Tacte dienen:

Ich küßte dei = nen rothen Mund. u. s. w.

Also Selbstkritik sei als ein radikales Mittel gegen derartige, vergiftende Einflüsse aufrichtig empfohlen.

Franz Löbmann, Op. 13. Zwei Lieder für Mezzo-Sopran mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Whistling. Einzeln zu haben. Preis à $\frac{1}{6}$ Thlr.

Zwei Lieder, deren Physiognomie ziemlich gleich ist. Nr. 1 „Nachts" von Uhland, ansprechend zwar in der Form, doch dem Gehalte nach etwas sehr allgemein, oberflächlich. Nr. 2 „Schottisches Lied",

aber ohne schottische Weise, keineswegs ergreifend, im Gegentheil trotz der „vielen Thränen" recht behaglich, mundrecht für Viele, denen die Liebe keine Schmerzen bereiten darf.

Otto Gerke, Op. 31. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Minden, Fißmer. Pr. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Auch in diesen Gesängen begegnet man keiner Selbstständigkeit. Sie sind wohl geschickt gemacht, das Aeußerliche der Arbeit verräth musikalische Bildung; allein der Inhalt giebt uns nichts weiter als eine allgemeine Empfindungssprache, die nicht mehr fesselt; sie ist durch den Verbrauch bedeutungslos geworden. Findet sich auch hier und da Einzelnes, was an das Bessere streift und das Gebiet des Anempfundenen zu verlassen scheint, so sind dies nur wenige Stellen; das Matte und Vage, was im ganzen Charakter dieser Lieder liegt, wird dadurch nicht aufgehoben. Nr. 2 z. B. enthält in der ersten Hälfte einen guten Anlauf, die Melodie gewinnt durch den edleren, freieren Zug schon eher an Interesse; allein das Folgende paralysirt sie wieder. So wirkt denn auch die Monotonie, das immer Wiederkehrende in Gängen und Wendungen der Melodie, der Mangel an Mannichfaltigkeit verstimmend; sie gehen wirkungslos am Gemüthe vorüber.

Em. Klitzsch.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

Norddeutsches Lieder-Album für 1 Singstimme. **Hagemann u. Topp.**

Von dieser Sammlung liegen vor: Nr. 2, 4, 5, 7, 8, 10, jede einzeln zu haben zu den Preisen von $7\frac{1}{2}$, 10 u. 15 Ngr. Irgend wie Bemerkenswerthes bieten sie in keinerlei Weise; sie halten sich auf dem Boden jener allbekannten Flachheit, die leider noch in weiten Kreisen ihre Anbeter findet. Daß man aber dieselbe noch recht geflissentlich fördert, indem man vielleicht absichtlich aus bereits erschienenen Liedern gerade die schalsten heraussucht und daraus ein sogenanntes Album fabricirt, verdient eine nachdrückliche Rüge. Von den genannten Liedern sind Nr. 4, 5, 8 von Sponholtz, einem Preiscomponisten. Keins von diesen enthält Spuren eines Höheres anstrebenden Geistes, überall jene triviale Stimmung, die, weil sie recht viel und absichtlich auf das Gefühl wirken will, eben nichts sagt als was man schon übersatt gehört hat. Sponholtz hat allerdings schon Besseres gegeben; warum strebt er nicht weiter, sondern gefällt sich in der Aussprache hohler Phrasen? Nr. 2 von Lindpaintner (aus Op. 136) ist um ein Weniges besser, wenigstens herrscht ein gesunderer Zug der Melodie darin. Nr. 7 und 10 stehen desgl. auf dem Niveau musikalischer Impotenz, — nichts als Töne, kein Inhalt.
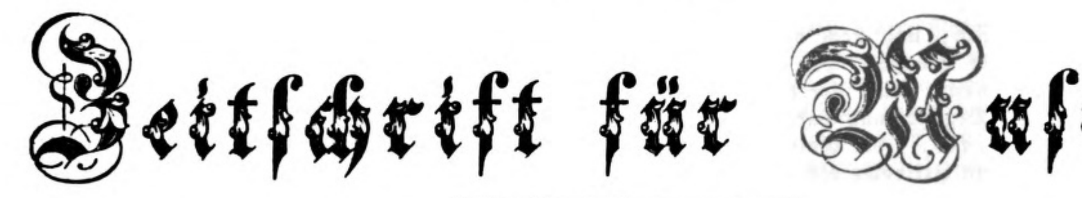
Liederkranz. Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge. **Luckhardt.**

Auch diese Gesänge sind einzeln zu haben zu 5 u. $7\frac{1}{2}$ Sgr. Die Sammlung zeigt schon eine ganz andere Physiognomie; sie verdient Empfehlung und Beachtung, wenigstens kann dies von den vorliegenden sechs Gesängen (Nr. 19, 20, 21, 22, 23, 24) mit Recht gesagt werden. Nr. 19 „Resignation" und Nr. 20 „des Südens Veilchen" von Kühmstedt haben ein schönes, sinniges Wesen, namentlich ist „des Südens Veilchen" ein recht liebliches Blümlein. Desgleichen liegt in den übrigen ein tieferer, poetischer Grund, dem sie entsprossen: Nr. 21 „Nacht" von C. A. Scheidler, Nr. 23 „Ohne Lieb' keine Lust" von demselben, Nr. 22 u. 24 „Thränen" und „Jünglings Abschied" von Henri Tivendell. Das Spohr'sche Wesen macht sich darin sehr deutlich bemerkbar; allenthalben begegnet man jedoch einem gesunden Gefühle, obschon freilich die Selbstständigkeit noch dem Spohr'schen Einflusse erliegt. — Sämmtliche Lieder sind bereits erschienenen Liederwerken der genannten Componisten entnommen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu $1\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 20.** Den 5. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Schulgesang.

Ludwig Erk und August Jacob, Musikalischer Jugendfreund. Sammlung von Gesängen mit Clavierbegleitung für die deutsche Jugend aller Stände. Erstes Heft, 79 für das zartere Jugendalter geeignete Lieder enthaltend. — Essen, Bädeker, 1848. Ohne Preisangabe.

Das Werkchen ist auf drei Hefte oder Abtheilungen berechnet, die I. Abthl. für Kinder von 5—9, II. Abthl. für's Alter von 9—12, und III. Abthl. für die Jugend von 12—15 Jahren. Indem die Herausgeber von richtigen Grundsätzen hierbei ausgegangen sind, haben sie in diesem ersten Hefte, welches vorliegt, nichts aufgenommen, was nicht dem Sinne des zarten Alters angemessen wäre. Mit Recht bemerken sie, daß eine neue derartige Sammlung nöthig sei, da in den älteren vieles nach Text und Musik Ungenießbare sich finde. — Die Ausstattung ist sehr gut. Lehrenden und Lernenden sei das Werkchen zur Beachtung empfohlen.

D. H. Engel, Hausschatz deutscher Volkslieder. Für den Gesangunterricht in Schulen und zum Privatgebrauch in zwei- und dreistimmiger Bearbeitung. — Halle, Schmidt, 1849. Ohne Preisangabe.

Ohne die Nützlichkeit und Brauchbarkeit dieses Werkchens überhaupt in Abrede stellen zu wollen, muß doch Referent bekennen, daß es nicht durchgängig eine zweckentsprechende Auswahl enthalte, darunter auch Manches, was keineswegs den Namen „Volkslied" beanspruchen kann. Wenn diese Lieder zunächst für die Schuljugend bestimmt sind, so mußte auch dem Inhalte eine größere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Der Verfasser scheint durch sein Princip in eine schiefe Stellung gerathen zu sein. Er wollte nämlich eine Sammlung von Liedern geben, die zwar zunächst für die Schuljugend bestimmt seien, doch aber auch im mündigen Alter noch gern gesungen würden. Hieraus folgte das Mißliche, daß Vieles darin enthalten ist, was wohl für die Schule paßt, aber dem mündigen Alter nicht mehr zusagt, und umgekehrt. Das mündige Alter greift, wenn es Singlust besitzt und zu musikalischer Ausübung überhaupt gelangen kann, dann nach dem, was seiner Neigung zusagt, und wird schwerlich bei dieser Sammlung stehen bleiben. Zweien Herren läßt sich schwer gut dienen. — Wenn der Verfasser „die Loreley" von H. Heine (nach der Silcher'schen Melodie, zweistimmig) mit aufgenommen hat, so paßt dies am allerwenigsten für die Schule dem Inhalte nach, und dem mündigen Alter wird die äußerst kahle Melodie nicht zusagen. Weber's „Schwertlied", „Lützow's wilde Jagd" u. s. w. dürften eben so wenig in den Kreis der Schuljugend passen. Wenn ferner für unpassendere, ältere Texte neuere, bessere den Melodien angepaßt worden sind, wie auch in anderen derartigen Werkchen, so kann man dagegen nichts einwenden; allein est modus — „Deutschland über Alles" von H. v. Fallersleben zur Melodie „Gott erhalte Franz den Kaiser" von Haydn, scheint denn

doch etwas fehlgegriffen, und nach der Menuett im Don Juan die „vier Wünsche" von H. v. Fallersleben unterzulegen, möchte kaum vor der verdammenden Sündenrichterin Begnadigung finden. Das letzte der Sammlung, Nr. 107, „der Gottesacker", wird noch nach dem früheren Irrthume als von C. G. Neefe componirt angeführt, es ist aber von F. B. Beneken, der es auf den Tod seiner vielgeliebten Schwester componirte; man vergleiche dessen größere Sammlung von „Liedern und Gesängen für fühlende Seelen" (Hannover, 1787), und C. F. Becker, „Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte" (Leipzig, Kößling, **1849**). Em. Klitzsch.

(Schluß folgt.)

Aus Prag.

August 1849.

Lassen Sie mich meine Berichte mit einem gedrängten Ueberblicke unserer gesammten musikalischen Institute: Akademien, Theater, Kirchenmusik, Militairmusik u. s. f. beginnen. Dieser Hauptübersicht sollen dann die periodischen Berichte über die musikalischen Zustände und Leistungen in Prag nachfolgen.

Akademien. Die großen politischen Ereignisse der Jahre 1848 und 1849 sind nicht ohne Einwirkung auf diese Institute vorübergegangen. So haben sie uns den Gründer der Sophienakademie, Jelen, entführt, welcher aus einem populären Lieder- und Chorcomponisten, und trefflichen Musikdirigenten, ein Mitglied des Reichstags, Ordner desselben, und endlich Archivar der zukünftigen Reichstage geworden ist, und demgemäß — was er vor zwei Jahren noch nicht geträumt hätte, sein Domicilium in Prag mit Wien vertauscht hat. Die von ihm gegründete Sophienakademie, deren Leitung ihm, wie bekannt, schon seit einigen Jahren durch niedrige Cabalen entzogen worden war, hatte sich unter der Leitung Joh. Skraup's nie über die Mittelmäßigkeit in ihren Leistungen zu erheben vermocht; in der letzten Zeit war das Interesse der Theilnehmer und die pecuniäre Unterstützung so sehr gesunken, daß die Akademie nur noch durch die Opfer und Vorschüsse einzelner ehrenwerther Mitglieder ihre Existenz fristen konnte. Von Seite der obersten Schutzfrau und des Protectors, Fürst Rohan, geschah auch leider nichts Werkthätiges zur Unterstützung dieser Anstalt, welche einst so vielversprechend begonnen hatte. Hr. Skraup resignirte endlich. An seine Stelle wurde Hr. Joh. Mayr zum Musikdirector erwählt. Diese Wahl kann nur gelobt werden. Ich wüßte, besonders seit Hr. Ernst Maschek uns verlassen hat, keinen Tüchtigeren. Auch giebt sich Mayr seit den vier bis fünf Monaten seiner Ernennung alle Mühe, um das Institut wieder zu heben. Bei den zwei Musikproductionen, welche er seitdem veranstaltet hat, hatte man Gelegenheit, ihn nicht nur als trefflichen Dirigenten anzuerkennen, sondern auch zu bemerken, daß die Zahl und der Eifer der Mitglieder wieder im Wachsen begriffen sei. Nur die Wahl einzelner Tonstücke aus der Neuzeit war mißglückt, und des classischen Bodens, auf dem sich die Akademie zu bewegen versprochen hat, nicht würdig. Soll die Akademie gedeihen, so ist ihr eine regere Theilnahme von Seite des schönen Geschlechts (was überhaupt von allen unseren größeren musikalischen Productionen gilt), dann eine neue Ausschußwahl, und hauptsächlich eine ergiebigere pecuniäre Unterstützung nothwendig. Hr. Mayr ist gegenwärtig auch bemüht, für die Akademie ein Orchester aus Dilettanten und gratis wirkenden Künstlern zusammen zu stellen. — Die Cäcilienakademie, unter Leitung der HH. Aps und Bostl (Hr. Deutsch ist schon seit lange ausgeschieden), ist in diesem Jahre etwas karg mit ihren Productionen, will aber dafür, wie ich höre, zeitig im Herbste beginnen. Diesem Vereine kömmt wesentlich die Wohlhabenheit seiner Directoren zu Statten, welche im Verein mit ihrer nicht zu bestreitenden Thätigkeit stets mit Erfolg bemüht sind, Novitäten dem Publikum vorzuführen. Doch auch hier sind öfters schon bedeutende Mißgriffe in der Wahl geschehen, und ich glaube, der Verein hätte mit den Kräften, die ihm zu Gebote stehen, schon Größeres leisten können, als er geleistet hat. Mit Solosängern sind wir leider nicht gesegnet, und es blieb in den letzten Jahren sowohl der Sophienakademie als dem Cäcilienvereine oft nichts Anderes übrig, als sich die Mitwirkung der Opernsänger für die Solos zu erbitten. Qu'en dites vous? — Der akademische Gesangverein, den die Studirenden im vor. J. gegründet haben, war unter der umsichtigen und energischen Leitung des Musikdir. Ernst Maschek wacker vorgeschritten, und hatte zu großen Hoffnungen berechtigt. Leider aber vertauschte Letzterer seine hiesige, in pecuniärer Beziehung allzu ungenügende Stellung mit der ihm angebotenen sehr ehrenvollen eines Musikdirectors zu Genf, und das, was wir seither von dem akademischen Vereine gehört haben, beweist wenigstens nicht, daß er unter seinem neuen Director, Hrn. Kolleschewsky, einen Fortschritt gemacht habe. Dennoch wollen wir hoffen, daß dieser Verein, dem schon die Jugend und das natürliche Feuer seiner Mitglieder einen Vorsprung gegenüber anderen Vereinen giebt, in seinen Bestrebungen rüstig fortfahren und eine bedeutende Stufe in der Gediegenheit seiner Leistungen erreichen werde. An warmer

Theilnahme fehlt es ihm nicht. — Der Tonkünstlerverein hat zu seinen beiden großen Productionen zu Weihnachten vor. J. und zu Ostern dies. J. Mendelssohn's Elias gewählt. Beide Aufführungen waren gelungen und boten besonders der Frau Fehringer und dem Hrn. Versing Gelegenheit zur Auszeichnung. Sophienakademie und Cäcilienverein wirkten beide Male mit. Auch gab der Tonkünstlerverein vor Kurzem das jährl. Requiem für seine verstorbenen Mitglieder. Diesmal war es Mozart's Requiem, welches unter Hrn. Franz Skraup's Leitung vortrefflich ausgeführt wurde.

Unsere Oper hat sich, den Jahren 1845—1847 gegenüber, im Ganzen gehoben, was bei der Ungunst der Zeitverhältnisse um so anerkennenswerther ist. Die Ueberzeugung, daß nur durch ein energisches Zusammenwirken und durch Aufbietung aller Kräfte das Institut vor seinem gänzlichen Verfalle, dem es im vor. J. nahe war, gerettet werden könne, hat den Eifer der Mitglieder zu rühmenswerthen Anstrengungen angespornt. Wäre nicht die Direction — von der allgemeinen Geldnoth und dem verminderten Interesse an bloß unterhaltenden Beschäftigungen gedrängt — in die Nothwendigkeit versetzt worden, bedrückende Gagenverminderungen eintreten zu lassen, die immer auf den Eifer der Betheiligten lähmend einwirken, so würden wir wohl auch mehr Ursache haben, die Leistungen der Oper zu rühmen. Am Empfindlichsten traf diese Gagenreduction manche Mitglieder des ohnedem vergleichsweise sehr mäßig bezahlten Orchesters. — Die meisten Fächer der Oper sind doppelt, ja dreifach besetzt, und die ächt dramatischen Leistungen der trefflichen Fehringer haben in die Oper öfters eine Lebenswärme hineingebracht, die wir lange schmerzlich vermißt hatten; aber leider reicht das Organ dieser trefflichen Künstlerin für Sopranpartien nicht mehr aus, und ihre fernere Benutzbarkeit in diesem Fache wird nach gerade sehr problematisch. Was uns noch immer fehlt, ist eine Coloratursängerin. Frl. Soukup, an welche man bei ihrem Eintritt vom Conservatorium zum Theater vor vier Jahren so große Hoffnungen knüpfte, und zwar nach ihrem damaligen Standpunkte mit Recht — wird mit 1stem Sept. sich ganz von der Bühne zurückziehen — in's Privatleben der Ehe. Der Verlust ist zu verschmerzen, denn sie war seit der ganzen Zeit um Nichts vorgeschritten; ob aus Unfähigkeit, ob aus Suffisance — gleichviel! wir hatten schon seit geraumer Zeit nichts mehr von ihr gehofft. — Was unserer Oper vor Allem zu wünschen wäre, ja unserem Theater überhaupt, das ist: ein Umbau, bei dem den Forderungen der Akustik, wie auch jener der Bequemlichkeit und der Sicherheit bei Feuersgefahren bessere Rechnung getragen würde. — Ueber die böhmische Oper, als integrirender Bestandtheil des projectirten, eigentlich schon beschlossenen und bewilligten böhmischen Theaters behalte ich mir einen abgesonderten Bericht vor. — Zu bemerken ist in dieser kurzen Uebersicht noch, daß im Ganzen die italienische, namentlich Donizetti'sche Oper mit der deutschen so ziemlich gleichen Schritt hält, die französische Oper aber sehr schwach vertreten wird, woran wesentlich der Mangel an einer Coloratursängerin, und die Schwierigkeit für die meisten deutschen Opernmitglieder, sich in dem leichten französchen Conversationsstyl zu bewegen, Ursache ist. Entschiedenes Glück hat seit lange schon keine neue Oper hier gemacht — Flotow's Martha etwa ausgenommen, die der Direction mehrere volle Häuser verschafft hat.

Ueber den Stand unserer Kirchenmusik verstatten Sie mir, mich sehr kurz zu fassen. Es ist dies kein erfreuliches Thema. Selten hört man eine gute, gehörig besetzte und präcis ausgeführte Kirchenmusik, und nur die höchsten Festtage machen in den wenigen besser dotirten Kirchen, als: bei St. Veit, St. Niklas, am Teir, am Strahow, hiervon eine Ausnahme; viel öfter kann man hören, wie dem lieben Herrgott eine Katzenmusik dargebracht wird. Auch hört man leider selten einen guten Orgelspieler. Die Hauptschuld an jenem Uebelstande trägt die fast durchgehends schlechte Dotirung der Chorregenten, und die Geringfügigkeit der pecuniären Mittel zur Beischaffung von tüchtigen Mitwirkenden und von gediegenen Compositionen. Man darf daher auch den schlechten Stand der Dinge in den wenigsten Fällen den Chorregenten zur Last legen, welche, wenn auch meistens nur von mittelmäßiger Befähigung, doch fast durchgehends Männer sind, denen Fleiß und Liebe für ihr Fach nicht abgesprochen werden kann, die daher bei nur einigermaßen besser gestellten pecuniären Hülfsmitteln wenigstens Etwas Erträgliches leisten würden; wohl aber könnte man mit Recht fragen, warum denn unsere hohen Kirchenfürsten und Prälaten, die so salbungsreich von der Hebung religiöser Andacht, von der Glorie des herzerwärmenden katholischen Cultus zu sprechen wissen, nicht Etwas Reelles für die Verbesserung der Kirchenmusik thun, müßten sie auch dabei in ihren Säckel greifen. — Hoffen wir, daß unsere künftige constitutionelle Gesetzgebung Mittel finden werde, dieses grelle, durch Nichts motivirte „zu Viel und zu Wenig" einigermaßen auszugleichen.

Was Militairmusik betrifft, so werden wir freilich nicht so leicht einen vollständigen Erfolg für die ganz ausgezeichnete Kapelle des Regiments Palombini finden, welcher auch Jene des Regiments

Wellington in den meisten, und Jene des Regiments Latour in vielen Beziehungen gleich kam; indessen muß zugestanden werden, daß die Musik des hier stationirten 1sten Artillerie-Regiments, welches gegenwärtig den Namen Sr. Majestät unsers Kaisers führt, sich seit den verflossenen zwei Jahren bedeutend gehoben und uns unter der Leitung seines fleißigen Kapellmeisters Swoboda schon öfters sehr gute Leistungen vorgeführt hat. Auch das Musikcorps des Regiments Welden, welches gegenwärtig hier liegt, zeichnet sich durch Feuer und Präcision aus. Gewöhnlich sind jedoch bei den Orchesterpiècen dieser Militairkapellen die Streichinstrumente verhältnißmäßig zu schwach gegen die Blasinstrumente besetzt, was um so fühlbarer hervortritt, als die Beschaffenheit dieser Streichinstrumente an sich selbst meistens schlecht ist, indem wenig Kosten auf diese Rubrik verwendet werden.

Ueber die Aenderungen, welche unserem Conservatorium wahrscheinlicher Weise bevorstehen, behalte ich mir einen eigenen Bericht vor. D—.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. In der Abendunterhaltung für Mitglieder am 20sten August kamen zum Vortrag: Trio für Pfte., Viol. und Cello von C. E. Horsley, Op. 13, durch die HH. Kuhlau, Meier und Reimers; Präludium und Fuge für Pfte. (F-Moll) von Seb. Bach, Impromptu von F. Schubert, Op. 90, durch Frl. S. Samson; Capriccio für Pfte. von A. G. Ritter, Op. 17, durch Hrn. C. Fiedler; Zwei Scherzi (Mscpt.) von E. Bernsdorf aus Dessau, durch denselben; Sonate von Em. Bach für Pfte., durch Hrn. Papir.

Das Horsley'sche Trio fand, sowohl was das Streben des Componisten, als auch die darin enthaltenen und durchgeführten Ideen anlangt, alle Anerkennung, nur wurde zum Besten des Werkes gewünscht, daß es vor Veröffentlichung einige Kürzungen erfahren haben möchte. Es sei dessen ohngeachtet aber empfohlen. Ausnahmsweise erfreute uns Frl. Samson, die Leipzig nun verläßt, wo sie ihre am hiesigen Conservatorium und später unter Dehn in Berlin begonnenen Studien fortsetzte, durch den Vortrag der oben genannten Compositionen. Sie zeigte darin ein bei einer Dame seltenes Streben nach Erkenntniß des classischen Meisters, und bezeugte dadurch, daß dasselbe schon schöne Früchte getragen habe, indem die Auffassung und die Wiedergabe der Bach'schen Stücke sich ungetheilten Beifalls zu erfreuen hatten. In Ritter's unlängst erschienenem Capriccio machten die Anwesenden eine interessante Bekanntschaft. Die äußerst saubere Schreibweise und die ansprechenden, künstlerisch abgerundet durchgeführten Ideen des Tonstückes wurden laut gelobt. Möge dasselbe überall eine gleiche Theilnahme erfahren. Hr. Bernsdorf bekundet in seinen Compositionen ein hübsches Talent und wurden dieselben gern gehört, so wie der letzte Vortrag von Hrn. Papir willkommen war.

Nach Beendigung der musikalischen Vorträge fand noch die Eröffnung der Stimmzettel und Aufnahme neuer Mitglieder Statt. H. Schellenberg, Schriftführer.

Leipzig. Nachdem Tags zuvor Göthe's Gedächtniß durch Vorträge in der Aula der Universität, und Abends durch Aufführung des Egmont gefeiert worden war, fand am 29sten August im Saale des Gewandhauses ein Concert Statt, worin nur Compositionen Göthe'scher Texte zur Aufführung kamen; zunächst und zum ersten Male die Schlußscene aus dem 2ten Theil des Faust, von Rob. Schumann; sodann Lieder: das Veilchen von Mozart, Erlkönig von Reichardt, der König in Thule von Zelter, Neue Liebe, neues Leben von Beethoven, Gretchen am Spinnrade von Fr. Schubert, endlich Wandrers Nachtlied für vierstimmigen Chor von Hauptmann. Den 3ten Theil bildete Mendelssohn's Walpurgisnacht. Die Ausführenden waren: Frl. Mayer, Frl. Rietz, eine Schülerin des Conservatoriums Frl. Buck, und einige Dilettantinnen, so wie die HH. Behr, Pögner, Salomon und Widemann. Die Lieder wurden von Frl. Mayer und den HH. Behr, Widemann und Pögner gesungen; den Chor bildeten die Mitglieder der Singakademie, und das Thomanerchor; die Instrumentalpartie war durch das Concertorchester, die Harfenpartie in der Faust-Musik durch Frl. Cyth aus Karlsruhe, die seit Kurzem in Leipzig anwesend ist, vertreten. Die Ausführung der schwierigen Schumann'schen Musik verdiente, als eine erste, alle Anerkennung. Der Vortrag der Lieder erfreute sich vielen Beifalls; Reichardt's Erlkönig, obschon in der Auffassung trefflich, erscheint für die Gegenwart doch allzu dürftig; Zelter's tief aufgefaßtes Lied verlor etwas durch das zu schnelle Tempo, in dem es vorgetragen wurde. Was Hauptmann's an sich schöne Composition betrifft, so halte ich diesen Text durchaus nicht für solche Behandlung geeiget. Mendelssohn's Walpurgisnacht gelingt hier besonders trefflich, und bereitet dadurch immer neuen Genuß. Ueber Schumann's großartige Schöpfung in nächster Nummer Ausführlicheres. Fr. Br.

Vermischtes.

Es heißt, **Adolph Henselt** würde eine Reise nach Paris antreten, glücklicher Weise bestätigt sich also eine frühere Todesnachricht nicht.

Berichtigung. Nr. 18, S. 93, Sp. 1, Z. 11 v. u. lies organische statt energische Gestaltung.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 21.** Den 9. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig,

am 26sten Juli 1849.

(Fortsetzung)

Eine Stelle in der Schrift von Biedenfeld: die komische Oper der Italiener, Deutschen und Franzosen, die ich auch schon in der Recension derselben (Bd. XXX Nr. 38, S. 211) erwähnte, gab mir Veranlassung, diesen Gegenstand, wie schon im Eingange bemerkt, um eine freie halbe Stunde vor Tisch noch zu benutzen, zur Sprache zu bringen. Die am citirten Ort nur im Auszug mitgetheilte Stelle ist vollständig folgende:

„In den Irrthum der Modernisirung großer älterer Werke sind sogar große Meister und denkende Kunstmänner, wie Mozart, Spohr, Mosel u. s. f., verfallen: aber der größere Reichthum an Instrumentation konnte einzelnen Werken von Händel und Gluck keinen modernen Geist einhauchen und die Posaunenzusätze im Don Juan keinen höheren Schwung verleihen. Jede Zeit kleidet ihren Geist in eigenthümliche Formen und Gewänder, welche wesentlich sind, mit ihm ein harmonisches Ganze bilden: die mediceische Venus wird durch einen Schnürleib und buntgestückten Unterrock nicht schöner, und Götz von Berlichingen würde mit Achselschnur und Epauletten wahrscheinlich keine poetisch ansprechendere Gestalt. Diese Sucht der Modernisirung älterer Kunstwerke ähnelt jener Wuth der modernen Gärtnerei, alle Blüthen der Natur zu gefüllten zu machen und sie in eine runde Gestalt einzuzwängen: durch die Füllung geht die Fruchtbarkeit verloren und in der allgemeinen Rundung jener Reiz der eigenthümlichen Formen und ihrer Mannichfaltigkeit, mit beiden der wundervolle Zauber der Natur. Solche Modernisirung älterer Werke schadet überdies geradezu der äußeren Wirksamkeit und der Geschmacksbildung des Publikums, denn die moderne Zuthat von Fülle zeigt den ursprünglichen Gehalt nur um so auffallender in einem Scheine von Armuth und Blöße, welche eine lebendige Erfassung und Theilnahme gar nicht aufkommen läßt, und gewöhnt anderseits die Menge an den unglückseligen Hang, nur in der Masse äußerer Mittel Kunstgenuß zu suchen und Kunst zu erkennen, so allmälig im ewigen Einerlei für Wahrheit und Schönheit stumpf zu werden, und sich nur durch materielle Wirkungen noch momentan anregen zu lassen, ohne mehr für das Poetische in der Kunst wahrhaft erwarmen zu können."

Ich bemerkte hierüber zunächst, wie Biedenfeld's Worte wohl geeignet seien, interessante Fragen anzuregen, wenn schon dieselben nicht als richtig anerkannt werden könnten; beide Beispiele seien unpassend gewählt; der mediceischen Venus Kleider anzuziehen, sei eine kolossale Geschmacklosigkeit, sei eine Umgestaltung jenes alten Werkes, mit welcher die moderne Instrumentirung keineswegs in Parallele gestellt werden könne; die moderne Instrumentation enthalte wirkliche Fortschritte, Kleider für die Statue der Venus dagegen könnten nur als eine lächerliche Mode betrachtet werden. Eben so sei in dem Beispiel von Götz von Berlichingen vergessen, daß der Ritter zwar eine alterthümliche Gestalt sei, aber bei Göthe, also in einem durchaus modernen Werke auftrete, unserer Zeit demnach schon nahe genug gerückt sei. — Das

Wesentliche meiner Ansicht faßte ich in folgende Sätze zusammen:

1) Ewige Werke, solche, die wirklich dem Wandel der Zeiten unerreichbar dastehen, müssen stets ihre ursprüngliche Gestalt behalten. Hierher gehört die antike Skulptur, gehört Palestrina, gehört Shakespeare, dieser aber mit einzelnen Ausnahmen. Bei vollendeten Werken dieser Art ändern zu wollen, sei eine Narrheit. Eben so müsse 2) das Eigenthümliche der jedesmaligen Kunststufe, so wie das Nationelle geschont werden. Die Magerkeit der Gestalten z. B. bei der alten niederländischen und deutschen Malerei gehöre wesentlich zum Ganzen des Kunstwerks, und könne nicht beseitigt werden, ohne die Kunstschöpfungen selbst zu ganz anderen zu machen; eben so wenig seien z. B. die eigenthümlichen, der Singstimme bei Händel und Bach zuertheilten Figuren zu ändern. Dagegen dürfe 3) das, was entschieden Mode einer früheren Zeit war, oder was aus unzureichenden Mitteln hervorging, umgestaltet werden. Jede Zeit hat das Recht, zu verlangen, daß das, was ihr geboten wird, in der ihr gemäßen Form erscheine. Es ist falsch, die Mode einer früheren Zeit einer späteren aufdrängen zu wollen, oder zu verlangen, daß sie sich durch Untergeordnetes, einem überwundenen Standpunkte Angehöriges befriedigt finde. Hierhin gehört die Form und die Menge der Arien in den alten Werken, hierhin gehört die Instrumentation. Ich bemerkte, wie auch hier große Vorsicht und Mäßigung herrschen müsse; falsch aber sei es meiner Ansicht nach, in solchen Fällen die in Deutschland beliebte Pietät für das Alte bis zum Extrem zu steigern, und mit offenbar Veraltetem und leicht zu Beseitigendem das Publikum zu behelligen. In solchem starren Festhalten liege der Grund, weshalb sich das Letztere so oft von bedeutenden Kunstschöpfungen der früheren Zeit abwende. Die Gelehrten, die Kunstkenner denken bei uns nur an sich, nicht aber an die Masse des Volks, welche auch ihre Berechtigung hat. Ein altes Werk in seiner Originalgestalt zu genießen, ist jedenfalls das Höhere, und mag Eigenthum des Gelehrten, des Kunstkenners bleiben. Bei öffentlichen Darstellungen dagegen bilden die letzteren nur einen kleinen Theil, und die Rechte der Gesammtheit sind zu berücksichtigen. So bin ich entschieden für Umgestaltung unter den oben angegebenen Gesichtspunkten, und glaube auf diese Weise die wichtige Frage gelöst zu haben. Der Kunstkenner mag sich privatim an der Originalgestalt ergötzen; bei öffentlicher Aufführung ist es durchaus mehr als eine allenfalls zu duldende Accommodation, ist es nothwendig, im Sinne der Gegenwart Aenderungen sich zu erlauben.

Nach diesen Bemerkungen ergriff zuerst Hr. Kühmstedt das Wort, indem er sich Biedenfeld's Ansichten anschließe. Was Brendel angeführt habe, sagte er, scheine ihm nicht genügend motivirt, denn erstlich sei zwischen Abschneiden und Umarbeiten ein Unterschied, und dann sei auch die Rücksicht auf's Publikum nicht stichhaltig. Wiefern solle bei Arien im Messias z. B. Umänderung stattfinden ohne den Verlust ihrer Eigenthümlichkeit? Wolle man die Triller und Verzierungen wegschneiden, dann habe man eben keine Arie von Händel mehr. Man gebe daher entweder die Sache wie sie aus dem Kopfe des Componisten hervorgegangen und durch den Zeitgeist bedingt gewesen sei, oder man lasse sie ganz weg, denn wenn man schneide, so sei es ja nicht mehr der Gedanke des Componisten und der Zeit. Die Instrumentation betreffend, so könne man zwar hier ändernd und bessernd eingreifen; doch wisse man auch, daß die älteren Meister mit großer Vorsicht und Weisheit dabei zu Werke gingen, und daß bei aller Unvollkommenheit und Geringfügigkeit der Mittel sie so vortrefflich instrumentirt haben, daß es feststehe: wir Alle machen es nicht besser, und auch Mozart habe es nicht besser gemacht als Händel. — Org. Becker stimmt dem völlig bei. Sollen die Gemälde unberührt bleiben, so mögen auch die classischen Werke unberührt bleiben. Nicht-classische Werke mit Formen, die uns gegenwärtig nicht mehr zusagen können, wie die Opern von Hasse, Graun u. s. f., lasse man deshalb ganz ruhen und führe sie nur in historischen Concerten vor. Wolle man aber Etwas aus dem 18ten Jahrhundert von einem Händel, von einem Bach bieten, so gebe man dies rein und unverfälscht. Jedes, was daran gemäkelt werde, sei eine Versündigung gegen die Meister. — Flügel bekannte sich zu derselben Ansicht.

Hierauf entgegnete Ritter, es müsse zunächst ein Mißverständniß beseitigt werden: es sei nicht die Rede von um-, sondern von bearbeiten. Sage man, Mozart habe uns den Messias nicht näher gebracht, so müsse er widersprechen. Allerdings sei dies der Fall, da Mozart durch die Instrumentation Händel's Musik für Concertaufführungen möglich machte, indem derselbe die Orgel durch Blasinstrumente ersetzte. Sei die Wahl, ob der Samson z. B., welcher keine Kirchenmusik ist, ganz unberührt und ungehört bleiben, oder instrumentirt und gehört werden solle, so entscheide er sich für Letzteres: besser demnach, die Werke werden aufgeführt, als nicht aufgeführt. — Becker erwiderte, Mosel's Bearbeitungen der Händel'schen Oratorien, Lindpaintner's Bearbeitungen von Marcello's Psalmen lassen das Original

nicht wiedererkennen, sie sind Verballhornisirungen. — Ritter: das sind Umarbeitungen. — Kühmstedt: Wir scheinen von den Streitpunkten abzugehen. Es fragt sich jetzt, ist uns das Werk geistig oder materiell näher gebracht worden? Wesentlich verschieden ist, ob das Werk aus Princip oder aus praktischen Gründen Aenderungen erleidet. Das war aber nicht der streitige Punkt. Ritter selbst hat ausgesprochen, es sei besser, wenn das Werk in seiner ursprünglichen Form vorgeführt werde. Jede Zuthat in der modernen Weise ist dem Geiste der damaligen Zeit im Tod zuwider. Wenn wir diese Stücke nicht in ursprünglicher Weise wiedergeben können und wenn nicht wirklich Neues hinzugethan wird, dann stimme ich bei. — Ritter: Wenn aber gesagt wird, wir hören die Werke lieber nicht, dann will ich die Blasinstrumente. — Brendel: Meine Ansicht ist nicht so weit entfernt, ich will das Werk in der Originalgestalt, es gewinnt selten bei Bearbeitungen, sondern verliert meistens; doch wünsche ich die Accommodation, damit die Werke im Leben bleiben. Man soll die Pietät nicht so weit treiben, dieselben lieber zu begraben, als sie mit wenigen Umgestaltungen dem Publikum zuzuführen. — Flügel macht auf das Verführerische der Accommodation aufmerksam; Bernsdorf erwähnt Händel's Trompeten, welche gegenwärtig nicht mehr vorhanden seien; Ritter bemerkt in Bezug auf die Arien, er mache sich nichts daraus sie wegzulassen, gesteht jedoch, Mozart sei schon zu weit gegangen. — Ehrlich bezieht sich auf Thibaut's „Reinheit der Tonkunst" und erklärt sich bestimmt dafür, ein wahrhaft classisches Werk dürfe gar nicht verändert werden; es scheine ihm, wir seien im Geiste der Zeit befangen, wenn wir bearbeiten, das Colorit allein mache es nicht. — Ritter entgegnet dem, die Noten können nicht durchaus blos gespielt werden, wie sie in der Partitur stehen, auch die Ziffern (des Generalbasses) habe man hören zu lassen. Die durch dieselbe bezeichnete Begleitung wolle er durch Blasinstrumente ersetzt haben, die Streichinstrumente sollen bleiben. — Frl. Otto bemerkte, es seien bis jetzt meist nur die Stimmen der Künstler gehört worden, die Rechte und Forderungen der Laien habe man zu wenig beachtet. Die Künstler würden die Werke lieber in ihrer Urgestalt, das Publikum lieber in einem dem Geiste der Zeit entsprechenden Gewande hören. Darum müsse man Bach und Händel, deren Werke nicht blos für einige Kenner da seien, populär machen. — Brendel wies noch auf Shakespeare hin, bei welchem der vorliegende Fall Anwendung finde. — Becker äußerte, es gebe genug Werke, die auf uns noch wirken wie zu ihrer Zeit; andere Werke, die dies nicht thun, lege man ad acta.

Nachdem sich auf diese Weise die Ansicht der Versammlung in ihrer Majorität dahin festgestellt hatte, daß die classischen Werke in ihrer Urgestalt zu belassen seien, so wurde die Discussion aus Mangel an Zeit abgebrochen, und die Vormittagssitzung geschlossen, ohne daß jedoch die entgegenstehenden Ansichten sich wesentlich genähert hatten.

In den späteren Abendstunden, nachdem das bei der musikalischen Unterhaltung anwesende Publikum sich entfernt hatte, eröffnete ich die Besprechungen mit folgendem Vortrag:

Ich glaube ein zeitgemäßes Thema zu behandeln, wenn ich Einiges über Kritik, über die Frage, wer vorzugsweise sich bei der Kritik betheiligen soll, über das Verhältniß des Kritikers und Künstlers sage, diesmal mehr was das Persönliche, weniger was die Sache betrifft.

Die musikalische Kritik in rein sachlicher Hinsicht und abgesehen von persönlichen Beziehungen ist schon vielfach Gegenstand der Erörterung gewesen. Was die ältere betrifft, so habe ich mich früher (Bd. 22) bemüht, den Entwicklungsgang derselben in einem eigenen Artikel zu charakterisiren. Später ergab sich in den Streitigkeiten mit J. Schäffer Gelegenheit zu weiteren Bestimmungen und Erläuterungen. Das Persönliche ist selten in den Kreis der Besprechungen gezogen worden. Rochlitz schrieb einen trefflichen Artikel über das Verhältniß des Kritikers zum Künstler, auf den ich zurückkommen werde, wenn ich in dem Streit mit Koßmaly die Kritik zu besprechen habe. Sonst ist das Persönliche nur wenig berührt. Nur erst neuerdings kamen mehrere Anregungen. Im vorigen Jahr schrieb Fl. Geyer über das Verhältniß des Kr. z. Künstl. Vor Kurzem entspann sich ein Streit zwischen diesem und Dr. Lange. Ich nehme die Sätze zum Ausgangspunkt, die in dem Streit zwischen den beiden letztgenannten zur Sprache kamen. Lange, in einem: Kritik und Humanität überschriebenen Aufsatze, hatte behauptet, „er halte die Stellung eines Kritikers mit der eines Componisten oder ausübenden Künstlers für unvereinbar"; er arbeitete darauf hin, daß beide Thätigkeiten streng geschieden würden, und wollte die Künstler ganz von der Kritik ausgeschlossen wissen. Dem trat Geyer gegenüber mit der Bemerkung: es sei eben so einseitig zu verlangen, ein Künstler solle keine Kritik üben, als zu behaupten, nur ein Musiker solle Kritik üben. Er faßte seine Ansicht in dem Satze zusammen: Mag Kritik üben wer kann. Dr. Lange ließ hierauf noch einen Artikel folgen zur Erläuterung einiger Sätze und zur Verständigung überhaupt. — Soll die Frage

im Allgemeinen beantwortet werden, so kann es meiner Ansicht nach auf keine andere Weise geschehen, als es durch Geyer geschehen ist. Ich sprach mich in ganz ähnlicher Weise bei anderer Gelegenheit, bei der Frage, wer den Fortschritt mache, der Kritiker oder Künstler, dahin aus: den Fortschritt mache, der ihn macht. Gleich von Haus aus eine Scheidung vorzunehmen, wie es Lange thut, halte ich für unzweckmäßig. Dies schließt jedoch keineswegs aus, daß ich im Verlauf seiner Erörterungen einzelne Bemerkungen sehr richtig finde, und diesen beipflichte.

Betrachten wir die Sache etwas näher, und zu diesem Zweck die Aufgaben der Kritik. Die Kritik kann sich mit der technischen Correctheit des vorliegenden Werkes beschäftigen, sie kann die technischen Eigenthümlichkeiten des betreffenden Componisten verfolgen, die Art, wie er seine Gedanken zur Darstellung gebracht hat u.s.f.; es ist dies die unterste Stufe der Kritik; sie begann damit im vorigen Jahrhundert. Bei weiteren Fortschritten wird sie zu allgemeineren Sätzen, die sie aus der Betrachtung vieler Kunstwerke abstrahirt, fortgehen, sie wird Regeln, Maximen zur Befolgung aufstellen. Sie tritt damit schon der Theorie der Kunst, so wie der allgemeinen Kunstwissenschaft näher. Ihre Aufgabe ist damit aber nicht abgeschlossen. Je mehr bei fortschreitender Bildung die geistige Seite der Kunst zum Bewußtsein kommt, um so entschiedener macht sich die Forderung geltend, diese Seite zu erfassen und in den poetischen Inhalt des Kunstwerks einzudringen. Wir haben hier die Stufe der psychologischen Beschreibung des Inhalts eines Kunstwerks, die Uebersetzung desselben in ein poetisches Gegenbild. Endlich im weiteren Fortgange führt die Kritik, die Betrachtung der Kunstwerke überhaupt, zur Aesthetik, zur höheren Kunstgeschichte, und hat diese zu ihrer Voraussetzung. Sie erblicken hier eine große Mannichfaltigkeit der Aufgaben, obschon damit dieselben noch keineswegs erschöpft sind. Aus dem Gesagten aber geht wenigstens die Vielseitigkeit dessen hervor, was die Kritik zu erstreben hat. Den Componisten, den praktischen Musiker wird in der Regel mehr die technische Seite interessiren, er wird bei seinem Collegen zunächst und vorzüglich die Art des Machens betrachten. Der gebildete Kunstfreund hält sich mehr an die poetische Seite. Der Kritiker von Profession wird mehr eine wissenschaftliche Richtung in seinen Arbeiten erstreben, der Aesthetiker mehr das rein Aesthetische. Kein Einzelner aber wird der Aufgabe vollständig genügen, kein Einzelner wird allein die Kritik vollständig repräsentiren können; er wird immer mehr die eine oder die andere Seite hervortreten lassen; die Aufgabe ist so umfassend, daß das Zusammenwirken der Künstler, Musikgelehrten und aller Vertreter der verschiedenen Fächer nothwendig ist, und es ist darum meines Erachtens das einzig Wahre, daß Alle sich die Hand reichen und gemeinschaftlich arbeiten; der Componist sowohl wie der Gelehrte, der praktische Musiker wie der Aesthetiker müssen sich betheiligen. Allerdings bin ich der Meinung, daß auf dem Gebiet der Kritik der Kritiker von Profession an der Spitze stehen müsse, wie auf dem der Composition der Künstler. Auf dem Gebiet der Kritik nimmt der Künstler, der sich dabei betheiligt, nur eine untergeordnete Stelle ein, auf dem der Composition steht der Künstler obenan und der Kritiker in zweiter Linie. Der Künstler wird auf dem Gebiet der Kritik immer nur Bausteine, einzelne Anregungen geben können; zu einer Beherrschung des ganzen Gebiets wird er nie gelangen, weil ihm als Künstler die wissenschaftliche Gewandtheit nicht in dem Grade eigen ist, wie dem Kritiker; auf dem Gebiet der Composition ist der Kritiker untergeordnet, weil er sich selten oder nie in das Reich der Phantasie so vollständig wird erheben können, wie es die freie künstlerische Production fordert; auch aus dem allgemeineren Grunde sind beide Gebiete gesondert, daß ein Mensch nicht zugleich in zwei verschiedenen geistigen Sphären seinen Mittelpunkt haben, in beiden mit gleicher Energie thätig sein kann.

Noch mancher Umstand von Wichtigkeit kommt außerdem hinzu, geeignet meinen Sätzen als Beleg zu dienen. Dr. Lange führt die bekannte Stelle von Jean Paul an, wo dieser von passiven Genies mit mehr empfangender als schaffender Phantasie spricht, denen im Schaffen jene geniale Besonnenheit abgeht, die nur der Zusammenhang aller und großer Kräfte hervorbringt. Solche Menschen, meint er sehr treffend, seien mit höherem Sinn als das kräftige Talent, aber mit schwächerer Kraft ausgerüstet; während sie im Erfinden von einer Nebenkraft umschlungen wären, herrschten sie im Empfinden mit besonnener Phantasie und faßten die Welt und Schönheit philosoph- und poetisch-frei an und auf. Die Besonnenheit, welche auf fremde Schöpfungen so hell scheine, werde über der eigenen zur Nacht. — In der That, der Schaffende ist auf einen engeren Kreis beschränkt, aber hier mit erhöhter Kraft begabt; der wahre Beurtheiler ist universeller, besitzt aber nicht die concentrirte Kraft. Der Künstler vermag darum nicht so wie der Kritiker, sich an die verschiedensten Individualitäten hinzugeben und in sie einzudringen, und die Folge davon sind die vielen falschen Urtheile der Künstler über ihre Genossen. Aber auch abgesehen von alle dem, so lehren uns mannichfache Erfahrungen, daß der Künstler nicht allein die Kritik verwalten darf. Ich bin der Meinung, daß der Kritiker

von Profession ruhiger, unbefangener, unparteiischer urtheilen wird als der Künstler. Fl. Geyer bemerkt, der Künstler sehe sich doch wohl von Keinem lieber beurtheilt als vom Künstler, dieser stehe ihm am nächsten. Meine Erfahrungen beweisen das Gegentheil. Ich finde, daß Keiner härter urtheilt, als der Musiker über seinen Collegen, daß das ruhige und sorgfältige Abwägen nicht allein, sondern auch das nachsichtigere Aufnehmen mehr bei dem Kritiker als bei dem Künstler zu Hause ist. Uebrigens bedarf es wohl kaum erst einer Bemerkung, daß der gute Componist darum noch lange kein guter Recensent ist, eben so wie der letztere, weil er guten Rath zu ertheilen weiß, darum keineswegs im Stande ist, Alles so musterhaft zu vollführen, wie er angiebt. Auch des Umstandes sei nur im Vorübergehen gedacht, daß der Musiker zu leicht geneigt sein wird, über dem Technischen die Hauptsache, die poetische Seite zu übersehen, Ausnahmen wie überall, so natürlich auch hier zugestanden.

Die Kritik wird jetzt oftmals so rücksichtslos angegriffen, daß es nothwendig ist, auch auf Einiges, was sie als hervorstechendes Eigenthum besitzt, hinzudeuten. Früher war die Gewandtheit des Schreibens nur selten den Musikern in dem Grade eigen, daß sie als Schriftsteller auftreten konnten; die Kritik war schon darum ein gesondertes Fach. Die erhöhte Bildung der Neuzeit macht diesen Unterschied verschwinden. Aber es giebt andere Unterschiede, die noch keineswegs ausgeglichen sind. Ich fordere von dem Kritiker eine vollständige Literaturkenntniß, ich verlange, daß er mit allen Namen vertraut ist, daß er in dem Fach, auf welches er seine Blicke gerichtet hält, die Componisten, die Geschichte derselben, ihre Entwicklung kennt. Das ist keine Kleinigkeit; das ist keineswegs ein Wissen, welches man sich, etwas in die Kritik hineinpfuschend, erwirbt, und wir haben darum so oft das Beispiel, wenn Musiker kritisiren, daß sie nicht orientirt sind, daß sie Namen verwechseln, oder ihnen mit Op. 50 ein Componist zum ersten Male begegnet. Ich verlange, daß der Kritiker, der Schriftsteller über Musik überhaupt kenne, was in seinem Fache geleistet worden ist. Das ist wieder ein besonderes Studium, was dem praktischen Musiker nicht darum, weil er Componist ist, so ohne Weiteres zufällt. Wir haben darum das trostlose Beispiel, daß es bei uns so langsam vorwärts geht, daß man wiederbringt, was schon längst gut gesagt ist, und man sich über Fragen streitet, die vor zwanzig Jahren vortrefflich gelöst sind.

Mein Resultat ist, daß wir die Mitwirkung der Künstler bei der Kritik nicht blos wünschen, daß wir es für Pflicht eines Jeden halten, wenn er es vermag, sich zu betheiligen. Alle müssen arbeiten an dem Bau ohne thörigte Streitigkeiten, und sich in wechselseitiger Bescheidenheit die Hand reichen. Die Leitung der kritischen Angelegenheiten überhaupt aber muß dem Kritiker von Profession, d. h. dem, der in solchen Bestrebungen den innersten Mittelpunkt seines Bewußtseins findet, überlassen werden; dieser muß hier, so zu sagen, den Ton angeben, während umgekehrt auf dem Gebiet der Composition natürlich der Kritiker dem Componisten den Vortritt läßt. Aber beide, Kritiker und Künstler, müssen sich möglichst nahe treten, und eine schroffe Trennung ist ein Unding.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. Wallerstein, Op. 43. Ein Frühlingstag. Phantasie. Nagel. 12 gGr.

„Sollt' im Frühling ich allein schweres Sinns und traurig sein?" Dies das Motto, welches der Verf. beigefügt hat. Das Stück steht in F, und besteht zunächst aus einem langsamen, einleitenden Satz mit Abwechselung nach Des, sodann aus einem Allegro grazioso im Zweiviertel, zuletzt aus Nachklängen vom Anfang. Also früh, mittags, abends — wenn wir den „Frühlingstag" recht zu deuten verstehen. Der Vorzug der Klänge ist, daß sie nicht gesucht sind und ganz zwanglos am Gehör vorüberfliehen. Ein dichterischer Gehalt oder etwas Besonderes ist nicht in und an ihnen.

S. Thalberg, Op. 57. Nr. 7. Fantaisie sur des thèmes de l'opéra: la Cenerentola de G. Rossini.

[Décameron par S. Th. Dix Morceaux p. P., servants d'école préparatoire à l'étude de ses grands morceaux.] **Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.**

Für den Musiker ohne Reiz, für den Techniker ohne Interesse, obschon ein kleiner Schimmer aus Thalberg's Glanzperiode sich darüber breitet. Das Stück kommt, wie die ganze Sammlung, zu spät und vermag nicht zu ziehen.

C. Evers, Op. 13. Chansons d'amour. Nr. 16. Danemarc. **Haslinger. 1 Fl. C.M.**

Ein Thema mit vierfacher Veränderung bildet den Inhalt. Das Ganze ist anfangs ziemlich ansprechend, verflacht sich jedoch im weiteren Verlauf.

F. Liszt, 3 Etudes de concert. **Kistner. Nr. 2 u. 3, jede 15 Ngr.**

Die erste der Etüden haben wir unlängst angezeigt. Wie in dieser, so giebt auch der Verf. in den vorliegenden Etüden Nüsse zum Aufknacken, die gar keine, oder sehr vertrocknete Kerne enthalten. Selbst in technischer Hinsicht geht diesmal der Spieler fast leer aus, da er kaum mehr als nichts vorfindet, das ihm Ueberraschung bereitet.

R. Willmers, Hochzeit-Marsch aus der Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum von Felix Mendelssohn-Bartholdy für das Pfte. frei übertragen. Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Der Verf. bietet Alles auf, aus dem Instrument ein Orchester zu machen. Der in Anwendung gebrachte Haupteffect beruht darin, daß die linke Hand in möglichst schneller Aufeinanderfolge, stets von der Tiefe nach der Höhe springend, verschiedene Accordlagen zu greifen hat. Geschwindigkeit thut's hier allein, so gut als bei dem Taschenspieler; wer dadurch verblüfft wird, hat sich den Schaden selbst zuzuschreiben. Den Marsch in der vorgeschriebenen Weise gespielt zu hören, wird weniger Wirkung thun, als ihn gespielt zu sehen.

C. Reinecke, Acht Lieder aus Robert Schumann's Myrthen (Op. 25) für das Pfte. übertragen. Kistner. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Die übertragenen Lieder sind folgende: Widmung, die Lotosblume, Du bist wie eine Blume, Aus den östlichen Rosen, Lied der Braut, desgl., Hochländisches Wiegenlied, der Nußbaum. Die Texteswörte sind den Melodien beigedruckt. Die Bearbeitung ist mit großer Sorgfalt, guter Behandlung des Instrumentes und demjenigen inneren Verständniß der Lieder geschehen, wie man dies bei Reinecke voraussetzen darf. Allen Verehrern Schumann's und zunächst denen, welche die Lieder in ihrer Originalgestalt auszuführen nicht in Stand gesetzt sind, empfehlen wir das sehr sauber ausgestattete Heft ganz angelegentlich.

L. v. Beethoven's Lieder, für das Pfte. übertragen von Fr. Liszt. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Ch. Mayer, Op. 116. Sixième Valse-Etude. **Siegel und Stoll. 25 Ngr.**

E. Prudent, Op. 32. Air et Marche arabe variés. **Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Modeartikel, Fabrikarbeit.

! C. T. Brunner, Op. 129. Les petites Danseuses. 12 Danses très-faciles et doigtées. **Peters. 16 Ngr.**

Das Zeug ist der „Jeunesse joyeuse" gewidmet. O Naivetät!

Tänze und Märsche.

J. L. Böhner, Der Sieg bei Eckernförde in Holstein. Deutscher Marsch. Langensalza, Borndrück. 5 Sgr.

Der Marsch beginnt mit großartigem Tremolo und (wie dabei steht) verschiedenen „Kanonenschüssen". Mit dem 14ten Tact geht der eigentliche „Sieg" an, d. h. der Marsch selbst, und mit dem 40sten Tact wird eingebogen zu einem „Posaunenchor der himmlischen Heerschaaren", der bis zum 50sten Tact andauert. Darnach wird rückgebogen zum Eintritt des Marsches Tact 14 und geschlossen bei der Stelle, wo der Heerschaarenchor wieder kommt. So ist der Verlauf des Ganzen, das etwas Naturkräftiges an sich hat.

Für Pianoforte zu vier Händen.

W. A. Mozart, Six grandes Sinfonies, arrangées par Fr. Mockwitz et A. Hüttner. **Hagemann u. Topp. Nr. 2, $1\frac{1}{3}$ Thlr.; Nr. 3, $1\frac{1}{3}$ Thlr.**

Die beiden vorliegenden Symphonien sind die bekannten in D: d | d . d | cis cis etc. und die ohne Menuett. Die Arrangements hat Hr. Mockwitz besorgt. Sie sind zwar nicht ganz schlecht gemacht, erfüllen aber keinesweges die Ansprüche, welche man gegenwärtig mit gutem Rechte an dergleichen Arbeiten stellen kann. Vieles in denselben ist nicht getreu nach der Partitur wiedergegeben (von wem hat Hr. Mockwitz z. B. die nachschlagenden Achtel in der rechten Hand Tact 27 und 29 auf S. 6 der dritten Nummer?) und beweist, daß dem Verf. das rechte Verständniß fremd geblieben. Es sind bereits bessere Auszüge vorhanden und dürften daher die obigen überflüssig sein. Sinnstörende Fehler bekommt der Käufer mitunter als Zugabe.

Für Violine mit Begleitung.

F. Löbmann, Op. 11. Trennung und Wiedersehn. Andante und Allegro für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Whistling. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Der Krit. Anz. hat schon früher die Gelegenheit wahrgenommen, auf einige Clavierstücke des Vfs. aufmerksam zu machen. Das vorliegende Werk verdient gleichfalls Empfeh-

lung. Es bekundet den gut gebildeten, sinnigen Musiker und wirkt erfrischend auf den Hörer. Das Pianoforte ist, wie schon der Titel besagt, nur begleitend, die Violinstimme erfordert einen gutgeschulten Spieler mit vollem, gesangreichem Ton. Die Sextenstelle kurz vor dem Schluß hätten wir als eine zu stereotype Phrase zum Besten des Ganzen in anderer Gestalt gewünscht.

Opern im Clavierauszug.

A. Grisar, Das Wunderwasser. Komische Oper in 2 Acten, nach dem Französischen des T. Sauvage, von Marckwort. Schott. 10 Fl.

Lieder mit Pianoforte.

C. Naumann, Op. 4. Acht Lieder für 1 Singstimme. Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Wird besprochen.

Fr. Lachner, Op. 84. Sieben Lieder für Baß oder Alt. Schott. 7 Hefte, à 27 Kr.

Jugendlieder.

W. Meves, 32 Lieder für die Jugend, ein- und mehrstimmig mit Begleit. des Pfte. Breitkopf u. Härtel, 1849. Erste Sammlung.

— —, 18 Lieder für die reifere Jugend. Zweite Sammlung. Ebend. 1849.

Werden besprochen.

Für Männerchor.

C. Häser, Op. 10. Waldlied von J. N. Vogl. Luckhardt. 10 Sgr.

Eine freundliche Dilettantenarbeit, leicht ausführbar, klingt aber freilich so, als wenn man sie schon oft gehört hätte. Sollte Vereine, die sich vor sechs Been fürchten, die Tonart geniren, so versichere ich, daß sie dieselbe getrost in eine andere beliebige transponiren können ohne Verlust am Gehalt.

Neue Sammlung von Liedern im Volkston verfaßt von vaterländischen Tonsetzern. I. Heft, enthaltend 15 Compositionen von Dr. H. G. Nägeli, H. Nägeli, J. Nater und X. Schnyder von Wartensee. Partitur. Zürich, Nägeli. Netto-Preis 8 Batzen.

So matte, langweilige, aller Musik bare Lieder als vorliegende kann ich mich lange nicht besinnen gehört zu haben. Und diese Lieder sollen Lieder im Volkston sein! Zum Glück weiß das Volk am besten, was seinem musikalischen Geschmacke mundet, nicht aber die Compositionsweisheit jener Verfertiger, die demselben ihre reizlosen Präparate in seltsamer Naivetät aufzutischen sich nicht entblöden, nachdem des Trefflichen schon so viel vorhanden. Kein Zug der freien, frischen Bergluft weht darin, nicht ein Hauch von Melodie, der dem Sinne des Volkes zusagen möchte.

W. Greef, Männerlieder, alte und neue, für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges herausgegeben. 6tes Heft. (Stereotyp-Ausgabe.) Essen, Bädeker, 1849. 3 Sgr.

Diese Sammlung gehört unter die besseren, freilich dürfen die Ansprüche nicht zu hoch gestellt werden; meistens findet sich noch darin die allbekannte Männergesangsphysiognomie in Harmonie und Melodie, doch werden angehende Vereine, deren Mitglieder erst herangebildet werden sollen, dieselbe mit Nutzen gebrauchen können. Nr. 1 („An das Vaterland" von Uhland und Kreutzer), 2, 7, 10, 17 dürften hervorgehoben zu werden am meisten verdienen; sie nähern sich (vor allen das Kreutzer'sche Lied) um einige Stufen den besseren Leistungen.

Duett für zwei Singstimmen.

A. Schäffer, Op. 26. Die Gevatterinnen, komisches Duett für zwei Frauenstimmen mit Pfte. Kistner. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Die Gevatterinnen treffen sich an der Kirchthür, um das Brautpaar aussteigen zu sehen, das eben getraut werden soll. Sie verneinen im Gespräch die Absichtlichkeit ihres Verweilens an dem Orte; nur der Zufall habe sie hierher verschlagen, und Neugier sei ihnen ferne. — Der Stoff ist sehr erbaulich behandelt, und wir rathen Jedem, dessen Herz der Heiterkeit noch nicht abgestorben, sich dies Duett vorsingen zu lassen. Die Musik steht in vollkommenster Uebereinstimmung mit den scherzhaften Worten.

Gesangschulen.

J. Concone, Elementargesangschule. Schott. 4 Fl. 12 Kr.

— — —, 15 Vocalises pour Contralto. Schott. 2 Hefte. Compl. 3 Fl. 12 Kr.

Johanna Kinkel, Op. 20. Anleitung zum Singen. Uebungen und Liedchen für Kinder von 3—7 Jahren. Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 22. Den 12. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

R. Schumann's Musik
zu der Schlußscene des Göthe'schen Faust.

Die Feier des hundertjährigen Geburtstages Göthe's bot eine günstige Veranlassung für den Componisten, mit einem Jahre lang gehegten Werke endlich hervorzutreten. Der Zeitpunkt war glücklich gewählt, denn wenn bei irgend einer Veranlassung, so durfte jetzt der Componist von Seiten des Publikums am meisten Bereitwilligkeit erwarten, auf eine Schöpfung einzugehen, welche weit über das Gewöhnliche hinausgehende Schwierigkeiten des Verständnisses bietet. Uns aber gewährte die Erinnerung an den großen Dichter so zugleich eines der hervorragendsten Werke der neueren Tonkunst.

Ich kann nach einem ersten Anhören nur summarisch berichten, aber ich bin des ersten Eindruckes sicher. Zunächst einige Worte über den Text. Er ist es, welcher die Schwierigkeiten bietet. Ich würde es für zu früh halten, hier schon erläuternd auf das Einzelne desselben einzugehen, und verspare dies, bis Schumann's Werk gedruckt ist. Einiges aber ist wesentlich zu erwähnen, und es würde sich, ohne daß dies geschieht, der Gesichtspunkt nicht feststellen lassen.

Der dichterische Werth der einzelnen Partien des Faust ist ein sehr verschiedenartiger; nur durch die Grundidee des Ganzen sind dieselben verbunden, die künstlerische Gestaltung aber ist die heterogenste, und so sehen wir Denkmale der großartigsten Poesie und rein Didaktisches, Mattes und Reizloses in demselben Werke verbunden. Die Entstehungsgeschichte erklärt diese Thatsache. Faust ist das Werk des gesammten Göthe'schen Lebens. In frühester Jugend begonnen, wurde es ein halbes Jahr vor dem Ende des Dichtrrs beendet. Alle die Stufen, welche er im Laufe seiner großartigen und umfassenden Entwicklung durchlief, finden sich darum hier ausgeprägt. Wir haben in dem alten Fragment, in den Scenen mit Gretchen, dem ersten Monolog des Faust u. s. w. die herrlichsten Zeugnisse seiner ursprünglichen dichterischen Kraft. Vieles Andere, der Prolog im Himmel, die Scenen, worin Mephistopheles zuerst auftritt, sind später hinzugedichtet. Sie gehören einer Zeit an, wo der Dichter schon über das Werk seiner Jugend reflectirte und Erklärungsversuche anstellte; wir haben hier schon entschieden Reflexionspoesie. Der 2te Theil endlich ist zum großen Theil das Werk des höheren Greisenalters. Hier kam es dem Dichter nur noch darauf an, seine Gedanken niederzulegen, und eine dichterische Gestaltung zu versuchen, wie sie einem dem künstlerischen Schaffen nicht mehr angemessenen Lebensalter gemäß war. Darum hier das Uebergewicht des Didaktischen, der Allegorie. Wir haben auch hier großartige, poetische Schönheiten, aber eben so oft auch Schwerfälliges, Langweiliges. Der von Schumann componirte Epilog macht eine Ausnahme; diese letzte Scene rechne ich in letztgenannter Beziehung zu dem Schwungvollsten, zu dem Begeistertsten des Ganzen. In den Stimmungen, die hier ausgesprochen sind, ist ein wahrhafter Abschluß gegeben.

Hier öffnet sich der Himmel nach all' dem irdischen Ringen und Kämpfen, was vorausgegangen ist, und wir treten ein in die Region des ewigen Friedens. Es gehört nicht blos eine tiefere Erfassung der ganzen Faustdichtung, es gehört eine tiefere Kenntniß Göthe's dazu, um diesen Schluß wirklich zu erfassen, und es erklärt sich hieraus der minder bedeutende Eindruck, den die Aufführung auf das versammelte Publikum in Leipzig zunächst machte. Hier scheiden sich die Wege, hier ist der Punkt, wo, wie bei Beethoven's 9ter Symphonie, ein Concertpublikum in seiner Gesammtheit nicht mehr folgen kann. Aber auch für den höher Empfänglichen bieten sich Schwierigkeiten, und der Schwung und die Begeisterung dieser Schlußscene erschließen sich nicht im ersten Augenblick. Göthe liebte es im höheren Alter mehr und mehr, das Tiefste und Herrlichste in sich zu verbergen. Mit heiliger Scheu vor dem Genius in sich, mit der Keuschheit eines Gottbegeisterten umhüllte er diese innere Welt, ließ sie durch Andeutungen erkennen, ohne ein unmittelbares, adäquates Aussprechen. Daher die Sucht zum Geheimniß bei ihm, die Umständlichkeit, die Umschweife, welche er machte. Spuren davon zeigt auch dieser Epilog. Er erscheint dem Nichteingeweihten, abgesehen noch von dem Verständniß des Einzelnen, trocken, hier und da spielend, vielleicht kindisch. Nur wer mit dem späteren Göthe schon vertraut ist, wird hier das unter der Asche lodernde Feuer, wird die erhabendste Begeisterung herausempfinden, wird erkennen, daß diese Schlußscene einzig in ihrer Art dasteht, und in aller Poesie vielleicht nur mit Dante's Paradies verglichen werden kann. Es ist ein unbeschreiblich schöner Gedanke, und dies als der Mittelpunkt des Ganzen zu fassen, wie es die verklärte Liebe Gretchens ist, welche dem großen Faust, dem Heros der Menschheit entgegenkommt und ihn in die höheren Sphären der Vollendung einführt. Zwar ist die irdische Arbeit und der irdische Kampf nicht gering zu achten; sie sind eine wesentliche Bedingung, um für das Himmlische Befähigung zu erlangen,

(Selige Knaben:) Er überwächst uns schon
An mächt'gen Gliedern,
Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwiedern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören,
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren.

aber doch ist es der durchgearbeiteten männlichen Kraft, der Fülle des Wissens gegenüber die reine Weiblichkeit, die Liebe — das Ewig-Weibliche zieht uns hinan —, welche den Abschluß aller Bestrebungen bringt. So ist diese Seligkeit der Liebe der Grundton des Ganzen.

Aus dem Gesagten erhellt, wie ich es als die höchste That des Tonkünstlers bezeichnen muß, wenn er sich einer solchen Aufgabe in einer dem dichterischen Werth entsprechenden Weise unterzieht. Ich setze daher auch die Bedeutung der Musik, das hohe Verdienst des Componisten hauptsächlich darein, daß er dem Fluge Göthe's gefolgt ist. Wie uns dieser aus der tieferen Region der heiligen Anachoreten, des pater profundus in die Höhen des Himmels führt, so auch zerreißen bei der Musik mehr und mehr die Wolkenschleier und es ist uns der Blick erschlossen für das höchste Geheimniß der Welt. Auch hier sind es, ohngeachtet alles Schmerzes, der als „ein Erdenrest" hindurchklingt, diese Stimmungen seligen Friedens, welche uns sogleich erfassen.

Ich kann nach einmaligem Hören das Urtheil nicht abschließen, die Ueberzeugung aber hat sich mir festgestellt, daß wir, insbesondere nach Seite des geistigen Inhaltes, eine der bedeutendsten musikalischen Schöpfungen vor uns haben. Soll ich einiger Einzelheiten besonders gedenken, so würde ich den Chor der jüngeren Engel bei der Wiederholung der Worte „Nebelnd um Felsenhöh' 2c., die Partie des Doctor marianus, die Erscheinung der mater gloriosa, die Partie Gretchens und den Anfang des Schlußchors bis zum bewegteren Tempo namentlich erwähnen. Was den weiteren Fortgang in diesem Chore betrifft, so befinde ich mich mit dem Componisten in Widerspruch, und glaube auch des Eindrucks ziemlich sicher zu sein, so daß ich ihn vor dem Druck zu einer Aenderung auffordern möchte. Die Betrachtung kann irren; die Empfindung, welche dem Kunstwerk mit Hingebung folgt, ist in sich selbst klar und gewiß. Nachdem aber alles Vorausgegangene mich tief ergriffen, fühlte ich mich bei diesem Schlußchor erkaltet und zum Gleichgültigen gewendet. Dieser Chor erscheint mir, selbst bei beschleunigtem Tempo, zu lang, zu materiell in seiner Wirkung, zu sehr das zarte Geheimniß der Oeffentlichkeit Preis gebend.

Noch sei bemerkt, wie bei dem sehr musikalischen Charakter des Gedichtes dasselbe doch nicht unmittelbar für die Composition geschrieben ist; es bieten sich große Schwierigkeiten für die Behandlung durch die langen Monologe der einzelnen der christlichen Sage entnommenen Personen. Schumann ist diesen Schwierigkeiten aus dem Wege gegangen, indem er sich nicht zu ängstlich an den Text band, mit verschiedenen Stimmen wechseln, diese hier und da durch den Chor unterbrechen ließ; er erlangte dadurch zugleich eine klare und übersichtliche Gliederung des Ganzen. Die-

selbe Klarheit gilt auch von dem inneren Charakter des Werkes; es ist von zündenderer und unmittelbar schlagenderer Wirkung, als manches andere des Componisten, vorausgesetzt, daß der Hörer den richtigen Standpunkt für die Auffassung des Ganzen mitbringt; ist dies nicht der Fall, so haben wir das Resultat, was bei einzelnen Musikern beobachtet werden konnte, daß dieselben zur Zeit noch nicht viel damit anzufangen wußten. Aus diesem Grunde legte ich ein besonderes Gewicht auf den Text. Der Weg zum Verständniß der Musik führt zunächst zu diesem, und aus ihm erklären sich die Intentionen des Tonsetzers.

Noch Vieles, was zu sagen wäre, verspare ich für eine andere Gelegenheit; zum Schluß nur noch ein offenes Wort. Ich bin der Meinung, daß wir hier Elemente der Kirchenmusik der Zukunft vor uns haben. Möge man endlich einsehen, daß der Kreis der früheren kirchlichen Stimmungen völlig erschöpft, daß hier nichts Neues, nichts Menschheit-Bezwingendes und Beglückendes mehr zu erlangen ist. Mit dem weltgeschichtlich berechtigten Verschwinden des Glaubens im alt-kirchlichen Sinne muß auch die Kunst diesen Boden verlassen, und aus der neuen Richtung der Geister neue Begeisterung schöpfen.

Fr. Br.

Aus Danzig.

Hr. Redacteur,

Aus meinem langen Schweigen könnten Sie den Schluß ziehen, Danzig schliefe den musikalischen Todesschlaf, oder die dänische Blokade, welche unsern eigentlichen Lebenspuls, den Handel, vernichtete, hätte auch allen Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst den Garaus gemacht. Trübe genug waren die Auspicien beim Beginne des Winters; aller Lebensmuth schien dahin, alle Börsen drohten sich für angekündigte Concert-Unternehmungen schließen zu wollen. Mit genauer Noth, und nach wiederholtem Auffordern und Drängen fanden sich für die Symphonie-Concerte so viel Abonnenten, um die Kosten zu decken. Man mußte aber den großen kostspieligen Apollosaal des Hôtel du Nord aufgeben und sich mit dem kleinen Local des Gewerbehauses begnügen, dessen Raum bei bedeutend verminderter Zuhörerzahl übrigens vollkommen ausreichte. Das Comité hat recht gethan, die Concerte auch unter wenig günstigen Umständen fortzusetzen, denn wer weiß, ob nicht, wenn man einmal pausirt hätte, das Unternehmen vorläufig ganz in's Stocken gerathen wäre. Das Programm der Concerte beschränkte sich auf Wiederholungen schon früher gehörter Orchesterwerke. Das einzige Werk, welches Manchem noch neu sein mochte, Schubert's C-Dur Symphonie, wurde hier bereits vor mehreren Jahren durch den damaligen Theater-Musikdirector Louis Schuberth, wenn auch mit geringeren Mitteln, zur Aufführung gebracht. — Das Princip des „Fortschritts" ist unsern Symphonie-Concerten fremd. Von neuen bedeutenden Erscheinungen auf dem Felde der reinen Instrumentalmusik, welche selbst in kleineren Städten Deutschlands längst sanctionirt sind, kennt man hier so gut wie Nichts. Robert Schumann — nun, den will ich unserem Orchester schon gern erlassen, denn seine Werke bedingen eine musikalische Reife, die man mit Unrecht von einem zum Theil aus Dilettanten bestehenden Orchester-Verein beanspruchen würde, — aber die klare, faßliche Musik Gade's z. B. ließe sich bei Fleiß und gutem Willen wohl in entsprechender Weise zu Gehör bringen, und Werke, wie die C-Moll Symphonie oder die beiden überall bekannten Ouvertüren liegen für unsere Kräfte nicht so fern, daß sie nicht überwunden werden könnten. Die zündende Kraft, die Gade's erste Symphonie überall auf das Publikum wie auf die Ausführenden ausgeübt hat, müßte für jedes Concert-Comité eine dringende Veranlassung sein, das Werk anzuschaffen und dadurch den musikalischen Bestrebungen der Neuzeit gerecht zu werden, so wie das Verständniß ihrer wahrhaft bedeutenden Werke bei Musikern und Laien anzubahnen. Es muß einmal ein „Anfang" mit dem „Fortschritt" gemacht werden, sonst gelangt man durch den „Stillstand" zum „Rückschritt". — Derselbe Vorwurf trifft auch die Quartett-Unterhaltungen des Theater-Musikdir. Deneke, deren Programm stereotyp aus den Namen Haydn, Mozart, Beethoven und Onslow besteht. Das F. Schubert'sche D-Moll Quartett, welches, von den Gebrüdern Müller hier eingeführt, seitdem mehrere Reprisen erfuhr, scheint man noch immer als Neuigkeit betrachten zu wollen. Es vertrat auch im vergangenen Winter wieder, als sogenannter rara ovis, die neu-romantische Schule. Die späteren Beethoven'schen Quartette scheinen gleichfalls unbekannte Größen bleiben zu wollen; sie sind bis jetzt nur fertigen Clavierspielern aus den vierhändigen Arrangements bekannt. Die Leistungen der Quartettisten übrigens, denen Hr. Deneke als gewandter und feiner Violinspieler vorsteht, sind im Ganzen lobenswerth. Erreichen auch die vorgeführten Werke in der Ausführung nicht überall den Höhepunkt des geistigen Ausdrucks, so muß man doch der genügenden Technik der vier Spieler und der Glätte der Darstellung Gerechtigkeit widerfahren lassen. In den Quartett-Unterhaltungen des letzten

Winters wurde das Zusammenspiel zuweilen beeinträchtigt durch ein Nachlassen der Aufmerksamkeit, durch eine gewisse Nonchalance, welche einen Vergleich gegen frühere Leistungen zum Nachtheil der diesmaligen ausfallen ließ. Die Theilnahme des Publikums war nur eine geringe. Wünschen wir, daß der nächste Winter den Zuhörern wie den Quartettspielern eine erhöhte Lebendigkeit bringen möge, den Ersteren namentlich auch einige neue Werke, welche dem dankenswerthen Unternehmen sicherlich einen erfreulichen Aufschwung geben würden. — Die einzige Musik-Erscheinung des letzten Winters, welche ein großes Publikum herbeizog und vor etwa 500 Zuhörern stattfand, war Mendelssohn's Oratorium „Elias", welches der Musikdir. Markull im Apollosaale des Hôtel du Nord, am Charfreitage zur Aufführung brachte. Hier wirkte der Reiz der Neuheit mit, denn das Werk war in Danzig noch nicht gehört worden, wenn man von einer früheren Aufführung durch den Gesangverein, vor eingeladenen Zuhörern, und unter bloßer Pianofortebegleitung, absieht. Das an schwungvollen, großartigen Chören, wie an ansprechenden, tief empfundenen Solopartien reiche Werk verfehlte nicht, einen lebendigen und nachhaltigen Eindruck auf unser Publikum zu machen, welches, trotz der hier herrschenden Vorliebe für den öfter gehörten „Paulus", dem drei Stunden währenden Oratorium mit der größten Aufmerksamkeit und Spannung folgte. Die Chöre waren von dem Gesangverein sehr gründlich und mit großer Liebe einstudirt worden, und die Solopartien kamen durch die ersten Mitglieder der Danziger Oper in ausgezeichneter Weise zu Gehör. Das Orchester war natürlich die schwächere Seite der Ausführung, leistete aber mehr als man nach zwei vorhergegangenen Proben zu einem den Musikern völlig fremden, zum Theil sehr schwierigen Werke erwarten durfte. — Im Verlaufe des verflossenen Winters brachte der Gesangverein, unter Markull's Leitung am Pianoforte, und vor eingeladenen Zuhörern, Haydn's „Jahreszeiten", Schneider's „Weltgericht" und Händel's „Jephta" zu Gehör; außerdem wurden Beethoven's „drei Hymnen", die große Messe in D von Cherubini, und Mendelssohn's „Lauda Sion" eingeübt.

Das Theater hat wunderbarer Weise unter dem schweren Druck der Zeit nicht gelitten; es erfreute sich fortwährend der lebendigsten Theilnahme, und namentlich sah die Oper fast niemals ein leeres Haus. Frl. Angelika Köhler ist eine treffliche, vielseitig gebildete und hier sehr beliebte Sängerin, welche allein schon eine bedeutende Anziehungskraft ausübte. Viel Glück machte außerdem der Tenorist Curti durch seine weiche, wohlklingende Stimme, und an dem Barytonisten Schwemer haben wir einen kunstgeübten und sehr verständigen, wenn auch nicht mehr ganz jugendfrischen Sänger. Director Genée macht gegenwärtig die Runde bei seinen Sommerstationen: Bromberg, Graudenz, Marienwerder und Elbing. Mit dem Anfange des October rückt er wieder in sein ergiebiges Winterquartier Danzig. Die erste neue Oper wird wahrscheinlich Markull's „der König von Zion" sein, eine 4actige große Oper, welche in sofern ein Seitenstück zu Meyerbeer's „Prophet" ist, als sie gleichfalls die Schicksale des Johann von Leyden zum Grundstoff hat. Im Uebrigen aber weichen die beiden Süjets gänzlich von einander ab.

—t—

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Hr. **Reer** aus Coburg gastirte mit großem Beifall in Hamburg. Seine kräftige und richtig gebildete Stimme, so wie sein dramatischer Vortrag werden gelobt.

Frl. **Hartmann** von Amsterdam, so wie Hr. **Rieger** aus Breslau gastirten kürzlich in Braunschweig in der Oper „Tell". Frl. Hartmann gab die Mathilde mit großem Beifall, sie hat eine hübsche jugendliche Stimme und ist eine angenehme Erscheinung. Hr. Rieger hat eine schöne Baritonstimme und lebhaftes Spiel.

Der Tenorist **v. Rainer**, der neuerdings mehrere Male in dies. Bl. in Folge seiner Mitwirkung bei Aufführungen des hies. Tonkünstler-Vereins genannt wurde, ist in Breslau engagirt.

Vermischtes.

Auch in **Dresden** wurde Schumann's Faust-Musik aufgeführt. Man schreibt uns darüber: Die hiesige Aufführung war eine sehr gelungene. Die Chöre gingen vortrefflich und sangen mit der größten Lust; auch die Solopartien waren ausgezeichnet, neben Frl. Schwarzbach und Hrn. Weixelstorfer namentlich Hr. Mitterwurzer, der als Dr. Marianus in der Arie mit Harfe wunderschön sang und Alles entzückte. Das Publikum hörte mit der gespanntesten Aufmerksamkeit.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 23.** Den 16. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig,

am 26sten Juli 1849.

(Fortsetzung.)

Es erwächst uns indeß aus dem eben ausgesprochenen Satze, eine schroffe Trennung des Kritikers und Künstlers sei ein Unding, eine neue Schwierigkeit, welche auch Fl. Geyer in dem Artikel: über das Verhältniß des Kritikers zum Künstler, vor einiger Zeit besprochen hat. Je näher der Erstere dem Letzteren tritt, je mehr er persönliche Bekanntschaften schließt, je mehr beide zusammen arbeiten, desto mehr geht die Freiheit der Besprechungen, die Unabhängigkeit, die Unbefangenheit des Urtheils verloren; der Kritiker wird eingeengt, er wird genöthigt, Rücksichten zu nehmen, und schon wurde privatim einmal dies Bedenken gegen mich rücksichtlich unserer Tonkünstler-Vereine ausgesprochen. Fl. Geyer in dem erwähnten Artikel bemerkt, wenn ich mich recht erinnere: wohl sei es wünschenswerth, wenn der Kritiker dem Künstler nahe trete, aber er fügt die Warnung hinzu: nicht zu nahe, eben aus dem Grunde, um seine Unabhängigkeit zu wahren. Ich kann eine solche Vorschrift nur als eine Regel der Klugheit, nicht als eine wirkliche Lösung der Frage betrachten. Leider wird noch oft das Verhältniß des Kritikers zum Künstler, das Lob und der Tadel des Ersteren, als die Aeußerung eines persönlichen Wohl- oder Uebelwollens aufgefaßt; die Künstler glauben dem Kritiker, der ihre Leistungen auszeichnet, Dank schuldig zu sein, sie hassen ihn im umgekehrten Falle, während er in beiden doch nur seine Schuldigkeit thut. Ich habe mich bestrebt, von Haus aus eine höhere sittliche Würde in dies Verhältniß zu bringen, indem wir, ohne Rücksicht auf persönliche Bekanntschaft, nur von unserer Ueberzeugung geleitet, das was wir für wahr hielten, aussprachen. Wir haben Freunde getadelt, Gegner gelobt; — die Leser der Zeitschrift werden dies oft gefunden haben, — von der Ueberzeugung ausgehend, daß das, was mit redlichem, vom Interesse an der Sache geleitetem Streben ausgesprochen wird, nicht beleidigen dürfe, zugleich von den Besprochenen dieselbe Höhe der Gesinnung fordernd. Beide, Kritiker und Künstler, ordnen sich den Forderungen der Kunst, ordnen sich dem Ideal unter, und aus dem Wunsche der Verwirklichung desselben entspringt die Strenge, entspringt zugleich die Offenheit und Freimüthigkeit des Urtheils. Wer solche Gesinnung nicht anerkennt, wer einen solchen Tadel übel nimmt, dem ist nicht zu helfen, den muß man laufen lassen, dessen Verlust ist in der That kein Verlust. Reichen sich also Künstler und Kritiker immerhin die Hand zu gemeinschaftlichem Wirken; es ist nothwendig, wenn eine allseitige Lösung der Aufgabe stattfinden soll, es ist ausführbar, sobald die Unterordnung unter die Sache alle persönlichen Rücksichten überwindet.

Blicken wir jetzt zuletzt auf den bisherigen Gang der Kritik zurück, so werden wir auch hier durch diesen zu dem eben ausgesprochenen Satze hingeführt werden. Unter Rochlitz war das Verhältniß zwischen

Künstler und Kritiker, so zu sagen, ein patriarchalisches. Es war das wechselseitigen Vertrauens, wechselseitiger Zuneigung, und Differenzen störten selten diesen ruhigen Fortgang. Die Kritik hatte in der That eine ganz andere Aufgabe. Der großen Kunstepoche näher stehend, mußte es ihr hauptsächlich darauf ankommen, das Verständniß derselben zu vermitteln, und ein gegnerisches Heraustreten wurde durch die Umstände nur selten provocirt. Später als Fink wirkte, verflachte sich die Kritik, und das alte patriarchalische Verhältniß ging seiner Auflösung entgegen. Fink war persönlich nicht blos ein liebenswürdiger, er war auch ein äußerst achtenswerther, trefflicher Mensch, der aus Ueberzeugungstreue z. B. seine frühere theologische Laufbahn aufgab. Nicht philosophisch gebildet jedoch, wie Rochlitz, fehlte seiner Kunstauffassung jedwede Tiefe. Die geistige Schlaffheit der Jahre zwischen 1820 und 30 kam hinzu, und äußerte auch auf die musikalische Kritik ihren Einfluß. In seinen Beurtheilungen bringt uns Fink nur ein fortwährendes Herüber= und Hinüberschwanken zwischen den verschiedenen Richtungen, eine beständige Unsicherheit und Haltungslosigkeit, die es mit keiner Seite verderben will, zur Anschauung, und wir sehen allmälig den Einfluß der Kritik schwinden. Es entstand jene niedrige Ansicht von derselben unter den Künstlern, die wir lange haben bekämpfen müssen, und eine Stufe der Entzweiung folgte endlich, die Kritiker und Künstler als feindliche Mächte gegenüberstellte, eine Stufe, die in Hirschbach's Repertorium ihre Spitze erreichte. Ich fasse die Aufgabe in dem Sinne, daß wir nach Einigung streben müssen, aber nach vermittelter, bewußter Einigung, welche Resultat der vorangegangenen Entzweiung ist. Wir können unter ganz anderen Zeitverhältnissen nicht mehr jene zarte Schonung in Anwendung bringen, jene frühere Gemüthlichkeit bewahren, aber eben so wenig stellen wir uns feindlich und wollen den Künstler fortwährend als unseren Gegner betrachten. Unser Verhältniß ist das von Freunden, denen es aber um die Sache Ernst ist, und die deshalb auch im Dienst derselben einander überwachen und die Strenge nicht scheuen.

Um aber diese angestrebte Einheit immer mehr zu verwirklichen, um die zum Theil noch vorhandene Kluft zu überbauen, ist es erforderlich, daß Beide manche Vorurtheile, manche üble Angewohnheiten, die aus der bisherigen isolirten Stellung hervorgingen, beseitigen. Erlauben Sie mir zum Schluß, einiges hierher Gehörige anzudeuten.

Häufig begegnet uns von Seiten der Künstler die Entschuldigung, der Kritiker habe ihn und sein Werk nicht verstanden. Ohne nun in Abrede stellen zu wollen, daß solche Fälle vorkommen können, ist doch zu bemerken, daß die Künstler viel zu häufig von dieser Entschuldigung Gebrauch machen, indem sie nicht bedenken, daß es in der menschlichen Natur liegt, den Anderen immer nur bis auf einen gewissen Punkt erfassen zu können. Es ist das individuelle, welches überall eine Schranke entgegenstellt, zunächst nicht besondere geistige Tiefe, denn der Mindestbegabte, der uns gegenübertritt, ist für uns eine verschlossene Unendlichkeit. Nicht zwei Menschen von ganz gleicher Eigenthümlichkeit werden wir finden, nicht zwei, die ihre Ideen ganz auf dieselbe Weise verknüpfen. Der Kritiker könnte daher mit demselben Rechte sagen, der Künstler habe seine Recension nicht verstanden. In den meisten Fällen ist es nur ein Schein des Nichtverstehens, der sich durch die abweichende Auffassung erklärt. Statt die Recension nun als einen Spiegel zu betrachten, um sich selbst zu erkennen, statt die Gelegenheit zu benutzen, aus sich heraus zu treten und das eigene Werk mit fremden Augen zu betrachten, versenkt sich der Künstler oftmals nur noch tiefer in seine Besonderheit, sich abschließend gegen die Auffassung unter abweichenden Gesichtspunkten. Liegt indeß ein offenbares Mißverständniß vor, ist ein ungerechter Tadel ausgesprochen, so steht es dem Künstler frei, den Recensent, sei es in eigener Person oder durch Andere, zu bekämpfen. Führt das auch zu Streitigkeiten, so ist es immer besser, als sich in vornehmer Abgeschlossenheit über den Tadel hinwegzusetzen, und ihn *scheinbar* zu ignoriren. Es ist anzuerkennen, wie die Leistung des Künstlers, wenn auch von untergeordneter Bedeutung, immer eine That ist, und ein gerechtes Selbstgefühl ihm darum gestattet sein muß. Unwahr aber wird dieses Selbstgefühl, sobald der Künstler sich hoch erhaben dünkt über jede Kritik, und aus dem Umstande, daß große Genies seine Kunst verherrlicht haben, in sofern Gewinn ziehen will, als er die Freiheit, die man diesen zugesteht, auf jedwede geringere Leistung ausgedehnt wissen will. — Weiter erinnere ich an einen Umstand, für welchem die Erfahrung gleichfalls Belege aufzeigt: es ist die Berufung auf Muster einem in einer Recension ausgesprochenen Tadel gegenüber; so z. B. was Textwiederholungen im Liede betrifft; die großen Meister haben es gethan, warum sollen wir es nicht auch thun. Ich kann hier nur an das oft Gesagte erinnern, daß auch unsere Meister nicht frei sind von Fehlern, daß es nicht mehr darauf ankommen kann, blind nachzuahmen, sondern zu selbstständiger, durch kritische Bildung vermittelter Einsicht fortzuschreiten. Zu meinen, daß nicht auch die Kritik einem Meister gegenüber Recht haben könne, ist eine Ansicht, die künstlerische Selbstüberschätzung eingege=

ben hat und durch die Erfahrung hinlänglich widerlegt ist. Eine große Zahl von Beispielen könnte angeführt werden, ich beschränke mich auf folgende: Beethoven's Schlachtsymphonie ist ein Mißgriff. Gottfr. Weber hat ihm dies treffend in einer Recension in der Leipz. Literaturzeitung vom Jahre 1816 nachgewiesen. In der unsterblichen Egmont-Musik sind die beiden kleinen Gesänge ein Mißgriff; sie passen nicht ins Schauspiel, sie sind viel zu opermäßig, und die ganz einfache Weise des älteren Liedes wäre hier einzig am Platze gewesen. Rochlitz hat dies sogleich ausgesprochen.

War jetzt vorzugsweise mein Blick auf die Vorkommnisse in der Künstlerwelt gerichtet, so dürfen auch anderseits die Fehler auf Seite der Recensenten nicht verschwiegen werden. Ich spreche von der edleren Kritik, nicht von jener feilen, die das Amt der Kritik entwürdigt, nicht von jener, die nach persönlicher Zu- und Abneigung urtheilt. Diese Erscheinungen, als gänzlich unwürdig, gehören nicht hierher. Ich spreche auch nicht von der Kritik in nichtmusikalischen Blättern, die zum Theil wunderlich genug beschaffen ist, häufig indeß mehr aus Unwissenheit, als aus Schlechtigkeit. Es begegnet auch dem Edles Wollenden zuweilen, daß er zu schnell eine Erscheinung abfertigt, und dadurch den Verdacht einer verwerflichen, vornehmen Mißachtung auf sich ladet. Nicht immer und zu jeder Zeit zwar ist es möglich, ausführlich das Urtheil zu motiviren, aber es ist Vorsicht nöthig, nicht in das eben gerügte Extrem zu verfallen, und es wird zuweilen besser sein, lieber ganz zu schweigen, als dem Gegenstand nur eine flüchtige Erwähnung angedeihen zu lassen. Die Künstler sind im Rechte, wenn sie der Kritik in diesem Falle den Vorwurf machen, von ihr nichts zu lernen, nicht wirklich zu erfahren, was sie fördern kann, und es schaden derartige Vorkommnisse dem Einflusse der Kritik. Insbesondere haben die Correspondenten darauf zu achten, da diese in kleinerem Raum eine große Menge von Erscheinungen dem Leser vorzuführen haben. Ihnen ist insbesondere Vorsicht anzurathen, daß sie nicht durch die gebotene Kürze den Schein von Leichtfertigkeit auf sich laden. Soll ferner eine unbefangene Selbstprüfung des Künstlers möglich sein, so muß der Kritiker eine solche in der That möglich machen, und nicht rücksichtslos dareinfahren, sobald ihm nicht offenbare und mit Bewußtsein verfolgte schlechte Tendenzen vorliegen. Dies führt mich auf den Punkt der Humanität im Urtheil. Ich spreche hier nicht von jenen widerlichen Erscheinungen, die sich von Zeit zu Zeit immer auf's Neue bemerkbar machen, wo der Kritiker möglichst alles Gute zu verschweigen sucht, und durch Herauskehren des Mangelhaften den Besprochenen herabsetzt, wo der Kritiker, indem er Alles heruntermacht, sich selbst eine Stellung verschaffen will; ich meine, der Eifer für die gute Sache kann auch den Edles Wollenden verleiten, und ihn veranlassen, seine Aussprüche in eine unpassende Form zu kleiden. Der Kritiker soll nicht glauben, daß er immer dreinfahren, draufloschlagen müsse, eben so wenig, als ihn die Gewohnheit häufigen Tadels dahin führen darf, sich in stolzem Selbstbewußtsein zu sonnen, sich als denjenigen zu betrachten, der mit seiner Einsicht Alles überragt.

Geehrte Versamml., Kritiker und Künstler haben Schuld. Mögen beide dazu beitragen, daß sich die Verhältnisse immer günstiger gestalten. Die wechselseitige Annäherung, wie wir sie im Sinne haben, und durch unsere Versammlungen und Vereine realisiren, die Freundschaft zwischen Künstler und Kritiker, und der Umstand, daß mehr und mehr ein gemeinschaftliches Band Alle umschlingt, wird zum Resultat haben, daß Wohlwollen, daß Humanität immer mehr zur Geltung gelangen. Der Ernst unseres Strebens dagegen muß uns schützen vor einem Uebergewicht persönlicher Sympathien über die Sache; der Wunsch, diese zur Geltung zu bringen, eine rücksichtslose Wahrheitsliebe wird uns bestimmen, die Strenge nicht zu scheuen, und uns wechselseitig zur Rechenschaft zu ziehen.

(Schluß folgt.)

Für Schulgesang.

(Schluß.)

D. Lorenz, Schulgesangbuch, zunächst für die Stadtschulen von Winterthur. I. Theil: Elementarübungen; ein-, zwei- und dreistimmige Lieder. II. Theil: Lieder und Gesänge für drei und vier weibliche oder ungebrochene Knabenstimmen. — Zürich, Orell, Füßli u. Comp., 1849.

Obgleich einem localen Bedürfnisse zunächst mehr abhelfend, ist jedoch dieses Werk sowohl hinsichtlich seines mit großer Umsicht und praktischem Blicke angeordneten Inhaltes, als insbesondere wegen seines reichhaltigen Umfanges auch für weitere Kreise von größerer Wichtigkeit, als alle bisherigen, die einem mehrfach gefühlten Mangel rücksichtlich einer organisatorisch eingreifenden Gesangsverbesserung in unseren Volksschulen Hülfe zu schaffen bestimmt gewesen sind. Zunächst sind vorausgeschickt Elementarübungen, systematisch geordnet, Tactübungen, Vorübungen für Gehör und Stimme, Treffübungen in den Intervallen

der Tonleiter. Den einstimmigen Liedern gehen Vorübungen vorher, sodann folgen die Tonleitern in ihren Tonarten. Den dritten Abschnitt bildet der mehrstimmige Gesang, nach der Folge der Tonarten mit Vorausschickung von Vorübungen. Das Zweckmäßige und wahrhaft Heilbringende der ersten Abschnitte besteht namentlich darin, daß dem Theoretischen (den Elementarübungen nach jeder Richtung hin) die praktische Anwendung auf dem Fuße folgt, und der Schüler von einer Stufe zur anderen mit größerer Leichtigkeit und Sicherheit gehoben werden kann. Im 3ten Abschnitte finden sich sodann noch Lieder gemischten Inhalts und dreistimmige Lieder. — Den zweiten Theil bilden acht Abschnitte: Choralgesänge, Festlieder, allgemeine Lobgesänge, Tages- und Jahreszeiten, Naturgenuß und gesellige Freude, des Lebens Lust und Leid, Turnlieder, das Vaterland, alle in so zweckmäßiger und wohlberechneter Weise und Auswahl, daß diesem Werke eine allgemeinere Verbreitung und aufmerksame Beachtung Seiten der Gesanglehrenden an größeren Schulanstalten zu Theil werden möge.

Em. Klitzsch.

Gesänge für Männerstimmen.

Otto Gerke, Op. 33. Die Weihe des Gesanges, von P. Herle. In Musik gesetzt für vierstimmigen Männerchor mit Soli. — Minden, Fissmer. Pr. der Partitur u. Stimmen 17½ Sgr., Stimmen allein 10 Sgr.

Eine Composition, die sich über die Gewöhnlichkeit erhebt, und durch einen gewissen Schwung, durch Gewähltsein der Harmonien, solide Ausführung und höhere Auffassung überhaupt Interesse zu erregen vermag. Sie hat Charakter. Der Schlußsatz enthält außer dem Fugenthema, welches etwas matt und bedeutungslos ist, gegen das Ende hin leider mehrere Tacte, die in abgenutzten Formeln sich bewegen, an das Triviale grenzen und gegen das Frühere um so mehr contrastiren.

A. M. Storch, Sängerfahrten. Originalcompositionen für Männerstimmen. I. Band, 5 Hefte. — Wien, Franz Glöggl. Pr. der Part. à Heft 10 Kr., der Stimmen à Heft 16 Kr.

Diese Sammlung enthält in den bis jetzt erschienenen fünf Heften meist Compositionen vom Herausgeber, A. M. Storch, Chormeister des Wiener Männergesangvereins. Bedeutendere Leistungen, die einen Anspruch auf höhere künstlerische Geltung machen könnten, sind allerdings nicht darin enthalten; dagegen sind viele recht kräftige Compositionen darunter, die manche Kreise mit Lust singen werden, frische, einfache Harmonien, meist auch Melodien, die sich durch Sangbarkeit und äußerlichen, sinnlichen Reiz Freunde gewinnen werden. Die Bahn, die bisher in tausend und abertausend Männergesängen gleichsam traditionell geworden, ist demnach nicht verlassen, wenn gleich hier und da, wie in anderen ähnlichen Sammlungen, Abweichungen zum Höheren und Besseren, obwohl spärlich, vorkommen mögen. Hervorzuheben dürften sein Heft 5, „Piratengesang" von Storch, und Heft 4, „der Walzer" von demselben, die, wenn gleich auf dem Niveau der mittleren Sphäre stehend, doch durch ihre geschickte und wirkungsreiche Behandlung Vereinen empfohlen zu werden verdienen.

Em. Klitzsch.

Zur Frage über die Reform des Musikunterrichtes.

Von Th. Thrämer.

Es wurden im vor. Jahrg. dies. Zeitsch. (Bd. 29, Nr. 5 u. 7) eine Anzahl Thesen und Vorschläge zur Reform des Musikunterrichtes mitgetheilt, die allerdings Beachtung gefunden und eine weitere Besprechung zum Theil auch in diesen Blättern veranlaßt haben. Indeß ist es dem Verf. so erschienen, als ob er noch nicht mit Allen, die seinen Vorschlägen Beachtung geschenkt, zu voller Verständigung gekommen sei, wie dies bei der nothwendigen Kürze jener Thesen und bei mangelnder mündlicher Aussprache und Erörterung auch um so viel schwerer möglich war. Zugleich liegt ihm aber die Sache zu sehr am Herzen, als daß er nicht wünschen sollte, seinerseits alles zu thun, um eine solche Verständigung herbeizuführen, und er bedauert nur, daß seine Entfernung vom deutschen Verkehr und anderweitige Berufsbeschäftigungen ihn nicht früher dazu haben kommen lassen.

Der Verf. hatte darauf hingewiesen, wie man den Musikunterricht zu einem Bildungsmittel von viel allgemeinerer und höherer Bedeutung machen könne und müsse, als wie die gewöhnliche Weise des Unterrichtes solches zulasse, und hatte Vorschläge zu einer derartigen Reform des Musikunterrichtes gemacht. Das Wesentliche der Vorschläge lief darauf hinaus, daß man den Lernenden entschieden mehr von Seiten seines musikalischen Bewußtseins anfassen, ihn zu mehr innerer Selbstthätigkeit erwecken müsse; es sei daher z. B. wesentlich mit Gehörbildung der Anfang zu machen, Ausbildung der technischen Fertigkeit dürfe

sich jener erst Schritt vor Schritt anschließen. Es ist nun der Zweifel erhoben worden, ob auf diesem Wege des Unterrichtes gründliche Clavierspieler könnten gebildet werden, es ist der Vorschlag zum Theil als eine einseitige, extreme Hervorhebung der allerdings in der bisherigen Unterrichtsweise vernachlässigten inneren Seite der musikalischen Bildung hingestellt worden. In eben diesem Punkte nun aber, meine ich, bin ich nicht ganz, wie ich wünschte, verstanden worden; man erlaube mir daher, meine Ansicht nach dieser Seite hin noch ausführlicher auseinanderzusetzen und zu begründen.

Erstlich liegt es in der Natur aller Polemik gegen eine einseitige Richtung (wie also die des Mechanismus im Musikunterrichte), daß die entgegengesetzte Seite hervorgehoben werden muß. Ich fühlte mithin weder das Bedürfniß noch die Verpflichtung, noch etwas zu Gunsten der mechanischen Abrichtung so wie darüber zu sagen, auf welchem Wege die Fertigkeit des Spieles am zweckmäßigsten zu erreichen sei — in der Beziehung haben die Clavierschulen und Etüdensammlungen wirklich schon das Mögliche geleistet. Ich wies nur auf dasjenige hin, was bisher vernachlässigt worden, auf die innere musikalische Bildung, und auf die Art, wie solche im Unterrichte am zweckmäßigsten Platz finden könne. Ich verwahre mich auf's Bestimmteste gegen die etwaige Zumuthung, als ob ich technische Fertigkeit im Allgemeinen gering achtete. Bei aufmerksamem Lesen der von mir aufgestellten Thesen und Vorschläge kann man vielmehr auf jedem Schritte des von mir vorgeschlagenen Unterrichtsganges die Anknüpfung für die allerdings auch nothwendige mechanische Uebung finden.

Zwar setzte ich als die erste nothwendige Uebung die der Stimme und somit des Gehöres, aber ich gab zugleich an, daß der Lernende, sobald er Melodien mit dem Gedächtnisse aufgefaßt, dazu angeleitet werden müsse, dieselben auf dem Clavier, erst mit einer Hand, dann unisono mit beiden Händen nachzuspielen. Ich wüßte kein besseres Mittel, im unabhängigen Gebrauche der Finger, im Fingersatze, in der rechten Haltung der Hand, im gleichmäßigen Gebrauche beider Hände u. s. w. zu üben, ohne daß es doch trockene Fingerübungen der gewöhnlichen Art wären. Will man noch andere mechanische Uebungen, namentlich Läufer nebenhergehen lassen, so bleibt das ja natürlich unbenommen, und ich habe dergleichen auch immer selbst im Unterrichte angewandt. — Eine andere und sehr wesentliche Art der Fingerübungen eröffnet sich aber mit dem Uebergange zur Choralstufe, nämlich die Uebung im gleichzeitigen, gleichmäßigen Gebrauche mehrerer Finger derselben Hand. Es ergiebt sich somit auch für die mechanischen Uebungen ein natürlicher Fortschritt, und derselbe setzt sich durch die folgenden Unterrichtsstufen überall gleichmäßig fort, so daß über Mangel an Uebung der Hand also eigentlich nicht zu klagen wäre.

Nun bedarf es für einen fertigen Spieler freilich nicht allein der Uebung der Hand, sondern auch der des Auges, er muß dasjenige, was er von den Noten auf's Clavier zu übertragen hat, schnell erkennen und übersehen können, er muß eine Fertigkeit erlangen, vom Blatte zu spielen. Diese Fertigkeit will ich aber auch und auf's Bestimmteste beim Schüler erreicht wissen, ich will sie nur nicht allein auf mechanisches Anschauen des Notenblattes, sondern wesentlich mit auf Verständniß der Tonverbindungen gegründet haben. — Ein Anderes, was die Fertigkeit vom Blatte zu spielen hindert, wenn man auch schon die bezeichneten Töne leicht auf dem Clavier aufzufinden weiß, ist noch, daß der Spieler sich nicht alsobald in den Rhythmus hineinzufinden weiß. Gerade zu welcher Sicherheit im Verständnisse des Rhythmus aber der Lernende auf dem von mir vorgeschlagenen Unterrichtswege kommen kann, nämlich durch das Notenschreiben (nicht das mechanische Abschreiben, sondern das Aufsetzen des in das Gedächtniß Aufgenommenen), das ist eine so in die Augen springende Sache, daß es mir nicht nöthig scheint, darüber noch etwas Weiteres zu sagen.

Welches Stück der mechanischen Fertigkeit würde also etwa durch die von mir vorgeschlagene Unterrichtsweise beeinträchtigt? Ich wüßte keines. Doch vielleicht der sogenannte gute Vortrag? Allein wenn dieser in seinem Grunde auf einer seelenvollen Auffassung der Musik überhaupt beruht, und nicht auf der Abrichtung zum Vortrage einzelner Musikstücke, was ist dann doch eher dazu geschickt, den Schüler zu solcher Auffassung hinzuleiten, die von mir vorgeschlagene Unterrichtsweise, die eine innere musikalische Bildung, oder die gewöhnliche, die nur eine äußere mechanische Bildung bezweckt?

Dies der erste Punkt der Verständigung, indem ich bitte, daraus, daß ich von einer Sache nicht ausdrücklich gesprochen habe, nicht den Schluß zu machen, als ob ich sie gering achtete und unberücksichtigt gelassen wissen wollte. Doch ja, ich will es bekennen, in einer gewissen Beziehung wird die Ausbildung der mechanischen Fertigkeit durch meine Unterrichtsweise beschränkt; aber weit entfernt, das für eine Einseitigkeit meines Standpunktes zu halten, behaupte ich vielmehr, daß ist mit das Beste an meinen Vorschlägen. Ich halte es nämlich für verkehrt, daß man als das von einem Clavierspieler zu erreichende Ziel der mechanischen Fertigkeit im Allgemeinen ein solches setzt, welches zu dem späteren Lebens-

ziele, der späteren Berufsthätigkeit der Mehrzahl in keinem Verhältnisse steht. Jedermann weiß, daß Fertigkeit etwas ist, was nur durch seine Fortdauer einen Werth hat. Wie soll aber doch die Mehrzahl derer, die Musikunterricht erhalten, in ihrem späteren Leben daran denken, sich auf der erreichten Stufe der Fertigkeit zu erhalten, wenn diese so hoch hinaufgeschraubt wird, wie gewöhnlich geschieht? Wo sollen sie eben nur die Zeit hernehmen zu anhaltend fortgesetzten Uebungen, und sei es auch nur eine Stunde des Tages, abgesehen noch davon, daß der rechte Clavierspieler seine Finger, seine Hand auf eine besondere Art ängstlich schonen muß, um nicht allen Erfolg der Uebungsstunden immer wieder zu Schanden zu machen, auf eine Art schonen, wie man sie schon nicht dem lebhaften, nach tüchtigen Leibesübungen verlangenden Knaben zumuthen kann, geschweige der Hand, die im späteren Leben irgend ein Handwerkszeug, die die Nadel der Hausfrau und Kindermutter, ja die auch nur die unscheinbare, aber die Hand und Finger doch so steif machende Feder führen muß! Ich behaupte daher, für die große Mehrzahl derer, die Clavierspiel lernen und nicht gerade ausschließlich sich dieser Kunst widmen wollen, ist das Maaß der zu erzielenden Fertigkeit bedeutend herabzustimmen. Wollen solche einmal schwerere Sachen zu hören bekommen, so mögen sie sich dieselben von fertigeren Spielern und eigentlichen Virtuosen vortragen lassen, für den eigenen täglichen Hausgebrauch aber ist es damit nichts. Und wir haben, Gott sei Dank, auch von den besten, namentlich älteren Meistern Compositionen genug, die der Dilettant sich zu eigenem und allenfalls auch noch Anderer Vergnügen selbst vortragen kann; und wenn erst wieder mehr Nachfrage nach Tonstücken dieser Art sein wird, so werden sich auch die Componisten bereit finden lassen, mehr dergleichen zu schreiben, woran, beiläufig gesagt, am Ende auch mehr Ruhm zu erndten wäre, indem mit weniger Effectmitteln doch etwas, durch seinen inneren Gehalt Befriedigendes zu leisten offenbar das Schwierigere ist.

Dies vorausgesetzt, daß für die Mehrzahl der Dilettanten das Maaß der mechanischen Fertigkeit also bedeutend von der gewöhnlichen Höhe der Forderung müsse herabgestimmt werden, ist nun aber bei dem von mir vorgeschlagenen Unterrichtsgange noch eine bedeutende Erleichterung dadurch geschafft worden, daß verschiedene Ziele der Fertigkeit gesetzt sind, bei deren jedem der Schüler stehen bleiben kann, wenn Zeit und Mittel nicht weiter reichen, stehen bleiben, während er doch schon immer ein Ganzes und Vollendetes in seiner Art erreicht hat. Ist der Unterricht auf der Choralstufe vollendet, so ist der Lernende in den Stand gesetzt, jeden Choral nach Noten und ohne Noten, nach ausgesetzter Begleitung und auch nach der bloßen Melodie regelrecht zu begleiten, und wird daran nicht allein für seine Person hinlänglich Vergnügen finden, sondern auch einen Gewinn haben für die häusliche Andacht, und wo er etwa in Schulen und Kirchen zu spielen veranlaßt ist. Verstände z. B. jeder Landpfarrer nur so viel von Musik, so würde es an manchen Orten wahrlich besser um den Kirchengesang stehen. — Gleicher Weise bei der Vollendung des Unterrichtes auf der Liederstufe ist der Lernende in den Stand gesetzt, nicht allein jede, nur nicht zu künstliche Liederbegleitung zu spielen und sich selbst zum Gesange zu accompagniren, sondern auch zu Melodien ohne Begleitung ein einfaches Accompagnement selbst zu finden, somit auch den Gesang im häuslichen und geselligen Kreise selbst zu leiten, am Ende selber einfache Melodien zu erfinden. Weiter kann und will vielleicht Mancher, der das Clavierspiel erlernt, nicht gehen, und wer will leugnen, daß er nicht damit auch schon wiederum eine Befriedigung seines musikalischen Bedürfnisses finden könne, eine Befriedigung, die im Einklange steht mit den Ansprüchen seines übrigen Berufslebens. — Dies die beiden Elementarstufen des für Dilettanten berechneten Musikunterrichts; weiter führt dieselben nun noch die Fugenstufe und endlich die Sonatenstufe. Auf jeder Stufe kann der Unterricht abgeschlossen werden, und jede setzt ein gewisses Maaß von nothwendig zu erreichender Fertigkeit; also allerdings verschiedene Maaße, aber doch nirgends ein Mangel an Berücksichtigung des mechanischen Theiles der musikalischen Bildung. Auf jeder Stufe kann mithin, gemäß ihrem Ziele, ein fertiger, gründlicher Spieler (respective Choralspieler, Fugenspieler u. s. w.) gebildet werden, d. h. ein solcher, der sich neben dem Maaße der für seinen Zweck nothwendigen Fertigkeit der Hand und des Auges auch, was das Wesentlichste ist, volles Bewußtsein dessen angeeignet hat, was er innerhalb des Kreises seiner musikalischen Thätigkeit vornimmt, ein gründlicher Liebhaber, d. h. ein solcher, dem es nie in den Sinn kommen wird, die Beschäftigung mit der Musik, so weit er ihrer nun eben mächtig ist, aufzugeben. Allerdings müssen für einen solchen Unterrichtsgang die vom Schüler zu spielenden Stücke zum Theil nach einem anderen Princip geordnet werden, als wie man es in den gewöhnlichen Clavierschulen findet, welche aber nur den sehr unbestimmten und schwankenden Begriff des Fortschrittes vom Leichteren zum Schwereren kennen; Stücke, in denen Modulationen, Dissonanzen, überhaupt Tonverbindungen vorkommen, welche sich der Schüler noch nicht erklären kann, dürfen demselben nach meiner An-

sicht, unbeschadet der Gründlichkeit, auch noch nicht vorgelegt werden.

Obgleich nun aber der mechanischen Uebung dergestalt immer ein Stück Theorie vorausgehen muß, so meine ich doch die Ansicht entschieden zurückweisen zu dürfen, als ob der Weg dadurch ungebührlich verlängert würde. Das Stückchen Theorie ist wahrlich seinem Umfange nach so gering, seinem Verständnisse nach so faßlich, so elementarisch, daß von ihm als einem Hindernisse, einem Umwege gar nicht die Rede sein dürfte, wenn Mancher bei dem Worte Theorie nicht eben zu viel an die alte weitschweifige und verwickelte Generalbaß- und Compositionslehre dächte; zu geschweigen, daß diese Art von theoretischem Verständniß das Fortschreiten des Spielers nicht hindert, sondern vielmehr fördert und befestigt. Und man gewinnt für diesen theoretischen Unterricht die nöthige Zeit vollständig dadurch, daß man sich auf jeder Stufe auf das nach ihrem Ziele gerade nöthige Maaß mechanischer Uebungen beschränkt; nur etwa ein Jahr ist z. B. bei zwei Stunden wöchentlichem Unterrichts für jede der beiden Elementarstufen nöthig. Also nicht später kommt man auf dem von mir vorgeschlagenen Wege beim Ziele an, sondern gerade früher, weil das Ziel nicht als ein unendliches kaum absehbar hinausliegt, sondern sich auch schon nähere Ziele als bestimmt erkennbar und in näherer Zeit erreichbar herausstellen. Freilich wird sich die herrschende Meinung erst daran gewöhnen müssen, auch ein anderes Ziel mit diesem Ausdrucke benennen zu hören, als das des baldigen Vorspielens moderner, in die Ohren fallender Tonstücke, aber die von mir vorgeschlagene Methode ist ja auch gar nicht auf die große Menge, ist nicht zunächst auf Zuhörer, ist nicht auf diejenigen Aelteren berechnet, welche von einer pädagogischen Bedeutung der musikalischen Bildung nichts wissen und wissen wollen; auch werden solche mit ihr schlechte Geschäfte machen, die von Musikunterricht leben und daher den herrschenden Vorurtheilen nachgeben müssen. Ich habe meine Vorschläge zunächst an solche Musikverständige gerichtet, welche Gelegenheit haben, frei von allem äußeren Zwange (am besten die eigenen Kinder) zu ächter musikalischer Bildung zu führen, und solche sind es auch nach meiner bisherigen Erfahrung vorzüglich, die, wenn sie nur das Ding recht anfingen, meinen Vorschlägen bisher Beifall und Bestätigung aus eigener Praxis gegeben haben.

Dorpat. Th. Thrämer.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

Marie Moody, Op. 3. Zwei Lieder ohne Worte. Schott. Pr. nicht angegeben.

Im ersten Liede zeigt sich viel guter Wille, eine Figur durch's Ganze vorwaltend durchzuführen. Eine gewisse Ungeübtheit in der Handhabung der Harmonie ist indeß bemerkbar. Besser behagt uns das zweite, die Melodie kommt mehr zur Entfaltung. Die Bestrebungen der Verf. gehören zu denen, die in den Salons Anerkennung finden werden.

D. Krug, Op. 34. Sehnsucht nach der Heimath. Phantasie über Keller's Lied „Land meiner seligsten Gefühle". Jowien. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Ein verfehltes Salonstück; ein Gemisch veralteter und moderner Figuren; trocken und wirkungslos. Dem Ref. war beim Durchlesen und Durchspielen des Werkes, als sähe er einen Menschen, der nach der herrschenden Mode der zwanziger Jahre mit einem Frack z. B. mit langen Schößen, sogenannten Spitzschwänzen, bekleidet ist, und dazu einen Calabreser trägt.

R. Willmers, Op. 63. Frühlingsklänge. Phantasiestück. Mechetti. 1 Fl. 30 Kr. C.M.

Wir haben uns viele Mühe gegeben, den Inhalt dieser Composition mit ihrem Titel zu vereinbaren. Aber vergebens! Unsere Einbildungskraft ist nicht stark genug, da Frühlingsklänge zu finden, wo wir bloße Salonconversation vernehmen. Das Werk leidet an dem gewöhnlichen Fehler des Componisten, an allzu großer Länge, doch bietet es geringere Schwierigkeiten, ist mäßig geübten Dilettanten zugänglich, und nicht ohne Klangwirkung.

Th. Kullak, Op. 50. Rothkäppchen. Idylle. Schlesinger. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Gut gespielt kann das Werk eine gewisse, wenn auch durchaus nicht tief gehende Wirkung machen, obschon es zu

den schwächeren Leistungen des Autors gehört. Den Spielern überlassen wir es, sich Rothkäppchen, den Wolf u. s. w. herauszusuchen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

P. Hertel, Op. 3. Fantaisie brillante pour Piano. Schlesinger. ⅔ Thlr.

A. Billet, Op. 36. **Phantasie über Themen aus „Orazi e Curiazi" von Mercadante. Schlesinger. 20 Ngr.**

Zwei Werkchen gleicher Beschaffenheit, die ihren Verfassern keine Apotheose verleihen werden. Sie werden unter den Händen einiger Dilettanten verbluten und ihrer wird nicht mehr gedacht werden.

H. Ravina, Op. 20. Rondo-Polka pour Piano. **Schott. 45 Kr.**

Tritt ohne Prätention auf, sowohl in Bezug auf Gedankliches, als auf Technisches. Der lieben Mama zum Geburtstage vorgespielt, wird es wohl dem lieben, talentvollen Kinde verschiedene Küsse und Umarmungen zu Wege bringen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

C. Wolff, Op. 158. Duo brillant sur l'opéra: le Prophète. **Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

Eins jener Werke, von denen zwölf auf's Dutzend gehen. Bedeutende Schwierigkeiten finden sich nicht vor — somit bedecken wir das Ganze mit dem Mantel der christlichen Liebe.

Clavierauszüge.

Ign. Lachner, „Der Ju-Schroa", ländliches Charakterbild mit Gesang in drei Abtheilungen von J. F. Lentner. Clavierauszug mit vorgedrucktem Textbuch. Aibl. 2 Fl. 15 Kr. = 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Ein armer Bursch, Florian, liebt seine Lena, und bestellt sie zum Tanz auf den dritten Tag. Um sich nun Geld zu verschaffen, geht er mit noch zweien Genossen auf die Gemsjagd, verliert aber dabei, durch eine Lawine, die sich durch einen Ju-Schroa (fröhliches Jauchzen) loslöst, das Leben. Das Mädchen stirbt aus Gram. Dies der ungefähre, oberflächliche Inhalt des Textes. Die Musik, die Hr. Lachner dazu gemacht hat, besteht in Einleitungen zu den verschiedenen Abtheilungen, einem Melodram am Schlusse der zweiten und einem am Schlusse der dritten, und aus ein- und mehrstimmigen Liedern. Diese letzteren nun behagen uns besser, als die selbstständigen Instrumentalsätze; sie sind natürlich und frisch, namentlich ein dreistimmiges Jagdlied, wenn gleich sie auch nicht über den Ductus der gewöhnlichen Tyroler- und Steyermärkerlieder hinausgehen. Sollen wir nun auf die vorerwähnten instrumentalen Partien noch einmal zurückkommen, so müssen wir gestehen, daß uns namentlich die Einleitung zur ersten Abtheilung gar zu matt und unbedeutend vorkommt, wenn wir auch zugeben, daß die Instrumentirung hier heben kann. Uebrigens mag das Ganze auf der Bühne von gutem Effect sein. Die Personalbesetzung am Münchner Theater ist beigefügt.

Opern im Clavierauszug.

Ambr. Thomas, Der Kadi, komische Oper in zwei Acten, nach dem Französischen des M. T. Sauvage von C. Gollmick. Schott. 10 Fl. 48 Kr.

Lieder mit Pianoforte.

C. L. Fischer, Op. 6. Nr. 1. Frühlingstoaste. Schott. 27 Kr.

— — —. Op. 7. Nr. 2. Die versunkene Krone, von Uhland, für Baß oder Alt. Ebend. 36 Kr.

Diese Lieder stehen durchaus nicht auf der Höhe einer bedeutenden Erfindung oder Eigenthümlichkeit, aber sie sind wirksam für die Stimme, und auch Hergebrachtes, wenn es nur gut zu Gehör gebracht wird, macht ja einen gewissen Eindruck.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu $1\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 24. Den 19. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig,

am 26sten Juli 1848.

(Schluß.)

Nach Beendigung dieses Vortrags nahm zuerst Hr. Kühmstedt das Wort. Kritisiren, recensiren heiße nichts weiter, als den Werth eines Kunstwerks bestimmen. Es sei nicht zu zweifeln, daß sowohl der Künstler, als der Kritiker als solcher zur Kritik berechtigt sei. Die Frage, wie sich beide zu einander verhalten sollen, werde sich ergeben, sobald man die bisher gemachten Erfahrungen in Bezug auf die Laufbahn beider gegen einander stelle. Der Künstler, in seiner Jugend durch irgend einen Meister angeregt, fühle den Drang in sich, in dessen Weise etwas zu schaffen, der Reiz, den ein Werk auf ihn ausübt, errege ihn zu ähnlichen Schöpfungen. Was er erzeuge, gehe aber nicht aus Bewußtsein über die Sache, sondern aus bloßem Naturtriebe hervor. Dann komme er zu einem Meister, lerne eine Masse Regeln, die er nicht brauchen könne, die entweder nur halb wahr oder gar nicht wahr seien; er werde von fremden Gedanken gemästet, ohne geistig selbstthätig zu sein. Nun schreibe er nach dem, was in ihn hinein gepfropft worden; eingedenk des guten Rathes, er müsse fort und fort die alten Meister studiren, befleißige er sich, sie nachzuahmen, und gebe so fremde Gedanken wieder. Da komme die Kritik und mache dem Künstler den Kopf verdreht; sie fordere ihn auf, etwas Anderes, 'was Neues zu geben. Jetzt frage er sich, wie er dies anfangen solle. Doch stehe er verlassen da, denn keinen Wink habe ihn die Kitik gegeben, um aus sich selbst etwas zu schaffen. Ueberzeugt nun, daß er das nicht machen solle, was die Meister vor ihm gemacht, studire er Hegel, Schelling, Vischer, Ruge und wie die Geister alle heißen. Da erfahre er, die Kunst solle das Wesentliche darstellen, oder das Göttliche in einer bestimmten Form, oder die Wahrheit; Jeder der Philosophen antworte ihm anders über das Wesen der Schönheit. Aber er erfahre nicht, wie er diese Sentenzen auf die besondere Kunst anzuwenden habe, und bleibe hinsichtlich seines Schaffens so klug wie vorher. — Wie stehe es mit dem Kritiker? Der denke, wenn du nur Phrasen machen kannst und allenfalls etwas Hegel studirst, so bist du ein gemachter Mann; von der Sache, von dem Organismus eines Kunstwerks verstehe er nichts. Da sehe es sehr schlimm aus; lauter Phrasen begegne man, der Kritiker wisse nichts, weil er die Technik nicht kenne. — Jetzt, da wir zu diesem Bewußtsein über die Sache gekommen, müsse der vom Vorsitzenden angegebene Weg eingeschlagen werden, der Kritiker müsse Hand in Hand mit dem Künstler und in die Sache selbst eingehen.

Dörffel fragt, wo die Kritiker seien, von denen man so bestimmt behaupten könne, daß sie dächten, mit bloßen Phrasen sei Alles abgethan? Wolle man, daß der Künstler mit dem Kritiker Hand in Hand gehe, wolle man ein gemeinschaftliches Wirken beider, so müsse man vor Allem dergleichen Vor-

urtheile, als sei der Kritiker jeder Bestrebung, das Höchste zu erfassen, verlustig, beseitigen lernen, und diesem nicht so ohne Weiteres eine Einbildung und Beschränktheit unterschieben, die gleich von vornherein jede Einigung unmöglich mache ... — Kühmstedt: Sie haben mich mißverstanden ... — Dörffel: Nein, nein, ich halte mich an Ihre Worte ... — Kühmstedt: Ich gebe zu, daß die jetzige Kritik ein neues und schönes Streben offenbart; doch verschmähen es die Kritiker, in die Technik, in den Organismus des Kunstwerkes einzugehen und lassen es bei philosophisch-ästhetischen Raisonnements bewenden. Das ist größtentheils bis jetzt noch der Fall. Wir sehen deshalb, daß sich die Künstler von der Kritik abwenden. Und wahr ist's, die meisten Kritiker, mit wenigen achtbaren Ausnahmen, haben nicht die Studien gemacht, die der Künstler gemacht hat. — Brendel: Man kann das in gewissem Sinne zugeben; da aber noch Keiner existirt hat, der beide Seiten, Tondichtung und Philosophie, in gleicher Weise vollständig umfaßte, so folgt eben daraus, daß Künstler und Kritiker sich einigen, einander in die Hände arbeiten müssen. — Kühmstedt: Diesen Standpunkt der Kritik erreichen wir nicht eher, als wir so weit sind, daß der praktische Künstler auch Philosoph, und der Kritiker nicht blos Philosoph, sondern auch praktischer Künstler ist.

Riccius spricht sich hierauf dahin aus, daß die von Kühmstedt gemachte Schilderung des Künstlers zu herabsetzend und trostlos, die Aeußerungen über den Kritiker eben so herb und hart gewesen seien. Das Freundesverhältniß zwischen beiden werde eine Brücke bauen, durch welche die ganzen Mißverhältnisse ausgeglichen werden könnten. Die Forderungen, welche Brendel an den Kritiker stelle, seien zu ungenügend, es müsse noch viel mehr von ihm verlangt werden. Der Kritiker müsse sich so viel als möglich in der Formlehre, in dem A-b-c der Technik bewegt haben; finde er ein Werk tadelhaft, so müsse er vermögen, die Fehler genau zu rügen und zu verbessern. Namentlich bei Anfängern sei die Kritik in dieser Weise auszuüben; nicht blos Satzfehler, sondern auch ästhetische Verstöße, beim Liede z. B., seien namhaft zu machen. Kurz, wisse der Kritiker nicht selbst ein Thema genau contrapunktisch aus- und durchzuführen, so sei er auch nicht im Stande, eine gute Kritik zu üben. — Brendel: Dem sei zuerst zu entgegnen, daß es in dem Vortrage nicht darauf ankam, ein umfassendes Bild des Kritikers zu geben, sondern nur das Verhältniß zwischen ihm und dem Künstler, das Unterscheidende zwischen beiden, an ein paar Beispielen darzustellen. Was nun die bisherige Debatte betreffe, so sei es wegen der Beschränktheit der Zeit nicht möglich, auf alles Einzelne einzugehen. Nur ein Ausspruch müsse hervorgehoben und entschieden zurückgewiesen werden. Was nämlich den Vorwurf des Hrn. Kühmstedt betreffe, die Kritik unterweise den Künstler nicht u. s. w., so müsse gesagt werden, daß die Kritik nicht Unterricht zu ertheilen habe, das Zurechtweisen gehöre in's Privatleben. Wolle man dies, so würde die Kritik nur eine Lectüre für den betreffenden Künstler, aber nicht für die Oeffentlichkeit sein. Man gehe zu weit, solche ganz unpraktische Forderungen an die Kritik zu stellen; derartige weitläufige Auseinandersetzungen würde ein Unbetheiligter gar nicht lesen wollen. — Kühmstedt nimmt zu einer persönlichen Bemerkung das Wort. Er habe nur einen Wink geben wollen, wie es bisher gegangen sei, nur andeuten, daß die große Zahl der Künstler zu keinem klaren Bewußtsein komme, wonach der Werth des Kunstwerkes bestimmt werden könne, nur sagen, daß die große Zahl der Kritiker sich nicht um das Technische bekümmert habe. Die Kluft zwischen beiden sei gewesen, beide sollen sich die Hand reichen. — Brendel: Hr. Kühmstedt lege so großes Gewicht auf das Eingehen des Kritikers in die Technik. Wer habe aber auf dem Gebiet der Kritik das Meiste geleistet, praktische Musiker oder philosophische Köpfe? Die Musiker haben ihren technischen Theil zwar vertreten, doch die Männer, die zugleich in anderen Gebieten heimisch waren, brachten erst Anregung in die Kunst. Jeder möge streben, so viel Seiten zu erfassen als möglich, das ist eine Hauptsache. — Kindscher: Der Grund jener Kluft liegt in der Schule. Wir haben Harmonie- und Compositionslehre, doch das Schaffen kann nicht gelehrt werden; es bedarf einer Fortsetzung des bisherigen Unterrichts, es bedarf Männer, die Anleitung geben, diese und jene Compositionsart zu handhaben. So lange dies nicht ist, muß die Kritik das traurige Recht haben, dem unmündigen Anfänger entschieden entgegen zu treten. — Becker: Eines schickt sich nicht für Alle, sehe Jeder, wie er's treibe, sage Göthe. Früher habe Jeder nur das besprochen, dem er gewachsen gewesen, unsere Zeit scheine sich darin anders gefallen zu wollen. Unter Rochlitz bis gegen 1820 sei es üblich gewesen, daß Keiner über eine Sache sprach, die er nicht völlig in seiner Gewalt hatte. Das Hauptziel der Kritik war, fortwährend die Humanität walten zu lassen. Heute sprechen sehr Viele, die den Gegenstand gar nicht in sich aufgenommen haben. Die Folge war, daß die Kritik dem Künstler und Publikum entfremdet worden. Dazu komme, daß neben der mangelhaften Kenntniß auch die Humanität und Billigkeit gesunken sei. Was Hr. Kühmstedt über die Bildungsgeschichte des Musikers gesagt, dem sei mit Rousseau zu entgegnen:

Habt nur Genie, das Uebrige findet sich von selbst. Daß zu Zeiten Mißurtheile geschehen, sei richtig. Man erinnere sich an das, was über die D-Dur Symphonie von Beethoven gesagt worden sei, so auch an die Verwerfung Chopin's durch Rellstab. In neuester Zeit haben wir das Beispiel an Berlioz; er (Becker) sei noch kein Verehrer von ihm, doch möge er den Stab nicht über ihn brechen: er verstehe ihn noch nicht. — Brendel: Die Hauptsache sei, daß alle Theile in wechselseitiger Bescheidenheit sich gegenübertreten, daß sie sich ergänzen und durchdringen. Der praktische Musiker möge nicht alle übrigen Bestrebungen verkennen, sich nicht selbst überschätzen. Der Recensent sei in diesem Falle, wenn er die Winke des Tonsetzers nicht berücksichtige. Hr. Kühmstedt sei ungerecht, indem er gar nicht der verdienstlichen Leistungen der Kritik gedacht habe. — Kühmstedt: Ich habe das Bedeutende nicht in Abrede gestellt. — Schaab: Die Debatte zeige unbedingt, daß es allen Rednern um den Fortschritt zu thun sei. Sie seien im Principe gewiß einig, aber zu einem Resultate über die Verwirklichung des Princips noch nicht gekommen. „Machen Sie Männer ausfindig, die Sachkenntniß mit Philosophie vereinigen!" — Bierwirth: Das sei eine factische Unmöglichkeit, darum sei die nothwendige Wechselbeziehung zwischen Kritiker und Künstler ganz erweislich. Der Kritiker fasse den allgemeinen Inhalt der Zeit in abstracter, der Künstler in concreter Weise auf; die Auffassung (Unruhe in der Versammlung) des Kunstideals sei verschieden. Man sage, der Kritiker müsse über den Parteien stehen; das sei unmöglich. Künstler und Kritiker müsse Partei nehmen, die Kritik müsse ein Princip haben. Einer der parteilos, sei charakterlos. Die frühere Kritik sei blos referirend gewesen, die jetzige sei selbstständig geworden. (Ruf nach Schluß.) Es könne die radicale Kritik auch human sein . . . — Riccius: Wir kommen zu weit; wollte man dem Redner in alle Einzelheiten folgen, so würden wir heut' gar nicht fertig werden. Man möge sich mit dem Gesagten begnügen. Ich trage auf Schluß der Debatte an.

Der Antrag fand Unterstützung, der Schluß der Debatte ward angenommen. Als Ergebniß der Discussion stellte sich die allseitig übereinstimmende Ansicht heraus, daß das Wirken des Künstlers und Kritikers ein gemeinschaftliches sein, daß beide Hand in Hand dem einen großen Ziele der Kunst entgegengehen müssen. Man war erfreut, daß dieser Gegenstand in Anregung gekommen, und hoffte davon ersprießliche Resultate.

Es ward nun zu Eröffnung der eingegangenen Stimmzettel bezüglich des Centralvorstandes geschritten, das Ergebniß derselben durch die Protokollführer (Dörffel und v. Bülow) bekannt gemacht und die Sitzung, da es schon spät am Abend war, geschlossen. — Schließlich sei erwähnt, wie die Bestimmungen über die weitere Organisation der Vereine bei der diesjährigen Versammlung den Hauptgegenstand bildeten; der geneigte Leser möge dies bei der Beurtheilung der übrigen Besprechungen im Auge haben; eben so, daß die Versammlung nicht als eine Hauptversammlung gelten wollte, sondern nur eine Fortführung des Begonnenen zum Zweck hatte. Haben sich die allgemeinen Verhältnisse günstiger gestaltet, so wird sich Gelegenheit zu ausführlicheren Debatten finden; dazu ist überhaupt die Zeit eines Tages, der noch dazu zur Hälfte durch eine Musikaufführung in Anspruch genommen wird, unzureichend; es sind, soll tiefer eingegangen werden, zwei bis drei Tage in Zukunft unbedingt erforderlich.

Fr. Br.

Kleine Zeitung.

Die Comödie der Thierwelt.
Eine Fabel,

erzählt von Carl Gollmick.

In der Thierwelt war es sehr unruhig geworden. Biene und Ameise plauderten mit verschränkten Vorderfüßen und thaten nichts; der Elephant machte Bocksprünge vor Zorn, der Stockfisch fraß sich in Desessart's Crimes de Robespierre ein, die mit einem Schiffe untergegangen waren, und der Hase wurde widerspenstig; der Adler ließ die Flügel hängen und die Schnecke beflügelte ihren Schritt; die Nachtigall brachte vor Kränkung keinen Ton aus der Kehle und die Taube spie Galle; der Esel schaute gedankenvoll in die Wolken und selbst das Lamm schlug ungeduldig aus. Dem einsamen Wanderer mußte daher diese ungewöhnliche Bewegung unter den Thieren auffallen. Kam er an einen Fluß, so war darin ein solches Wühlen und Aufrühren, ein solches Brausen und Spritzen, daß ihm angst und bange wurde; ging er in den Wald, so konnte er sich vor Schwirren, Flattern, Gackern und Schnattern, vor Rennen, Grunzen und Brüllen nicht retten, und wollte er im Freien ausruhen, so hielten Schmeißfliege und Wespe eine völlige Conversation auf seiner Nase.

Mit einem Wort, es mußte im Reiche der Thiere etwas Außerordentliches vorgefallen sein, und so war es auch.

Eine der Antillen-Inseln war dazu erwählt, die verschiedenen Thiergeschlechter aufzunehmen, die aus allen Zonen herbeikamen, um dort eine demokratische Volksversammlung abzuhalten. Die Natur selbst schien diesen Platz zu solchem Zwecke geschaffen zu haben, denn der Thron eines romanti-

schen Gebirges senkte sich allmälig zu einer Ebene herab, deren mit Blumen gestickter Sammetteppich rings von den Wogen des unermeßlichen Meeres umspühlt wurde, und die Winde von Süd- und Nordamerika wetteiferten mit einander, den hoch und niedrig geborenen Gästen Wärme und Kühle zuzuführen.

Es müßte interessant gewesen sein, am Versammlungstage das Gewimmel auf der Erde, in den Lüften und Wassern zu belauschen, das bei dem ersten Lichtstreif im Osten, vom Gigantengeschlecht des Mammuth an, bis zum Geschwader der Insecten, dieser Insel zuströmte; wie Krokodil und Delphin die Geschlechter des Festlandes auf ihrem Rücken über die Meere führten; wie Kopf an Kopf gedrängt das Heer der Wasserbewohner die Ufer umkreisten, und wie dann ein instinctmäßiger Kastengeist all' die verschiedenartigen Gattungen wieder von einander abgesondert hielt.

Mit aristokratischem Stolze drängten sich Panther, Schakal und Büffel, Adler und Pfau, der Orang-Utang, die Riesenschlange Anaconda und der Strauß an den Thron; die Vögel senkten sich auf Bäume und Buschwerk herab; im fischbedeckten Meere bildeten sich lebende Inseln, und selbst die Bewohner des Schlammes krochen zu greulichen Klumpen heran, um ihre gerechte Klage zu führen.

Als somit alle Plätze besetzt waren, und, in der Erwartung der Dinge die da kommen sollten, eine beklemmende Stille herrschte, gewahrte die Versammlung erst, daß der Thron leer war, und es ihr folglich an einem Oberhaupt fehlte. In dieser Noth schnopperte der Elephant mit seinem Rüssel hoch in der Luft herum und begann mit einer Würde, die nur inneres Bewußtsein verleihen kann, seine Beine mit vieler Anmuth in Bewegung zu setzen, als plötzlich ein gewaltiger Löwe über seinen Rücken hinwegvoltigirte, und schon den Thron usurpirt hatte, ehe noch die Thiere merkten, daß sie sich verwunderten. „Wer wagt es," brüllte der Mähnenschüttler, „mir ein Recht streitig zu machen, das mir Natur und Herkommen, ja selbst die Götter eingeräumt haben? Ich bin der König der Thierwelt, und wer mir seine Stimme versagt, den zerreiße ich auf der Stelle!" — „Er lebe hoch!" grunzte augenblicklich darauf, zitternd vor Angst, ein Meerschweinchen, nach welchem Stichworte alle übrigen Thiere den Chorus so tactmäßig anstimmten, als hätten sie es bei dem Director irgend einer deutschen Liedertafel eingelernt. Der Elephant drehte sich ruhig wieder um, und die übrigen Großen des Reiches glotzten sich verwunderungsvoll an. Somit war die große Frage entschieden.

Nun erhob sich der Löwe und sprach: „Obgleich ich recht gut weiß, was uns hier zusammenführt, so erheischt es doch die Sitte, mich noch einmal darnach zu erkundigen. Deshalb also, wer eine Beschwerde hat, der bringe sie an." Aber trotz dieser Zurede blieb Alles stumm und verlegen, denn obgleich in Masse ein Jeder seine Stimme erheben und gewaltig schreien konnte, jetzt, wo es galt, einzeln und mit Nachdruck sein Wort zu führen, jetzt hatte Keiner das Herz. Nur ein Kätzchen, die Wichtigkeit dieses Momentes tief fühlend, ließ ein seufzendes **Miau** hören, worauf, aus diesem Dilemma gerissen, die Umstehenden hoch erfreut laut ausriefen: „Die Katze bittet um's Wort!"

„Sie hat es," sprach der König, „denn obgleich in niederen Verhältnissen lebend und verhaßt, so ist sie doch meine Verwandte, und als solche gebührt ihr zu sprechen."

Aber — so wunderbar berühren sich die Contraste — sonst immer ein verwegenes Raubthier, dem Throne gegenüber fing die arme Katze am ganzen Leibe an zu zittern, sie sank in Ohnmacht, und am Ende fielen ihr sogar die Haare aus; woher wohl auch die Redensart entstanden sein mag, wenn Jemand in der Klemme sitzt und sich nicht mehr zu helfen weiß. Aus dieser Verlegenheit konnte nur Geistesgegenwart retten, weshalb sogleich der Fuchs hervorsprang, sich demüthig verbeugte und ausrief: „O großer König, runzle nicht die Stirne ob der Feigheit dieser Katze, denn sie ist nicht aus deinem erhabenen Geschlechte entsprossen. Mein Oheim, der Bullenbeißer und der größte Genealoge unserer Zeit, kann dir beweisen, daß dieses Thier ein Bastard, aus dem gemeinen Geschlechte deiner Feinde, der Hyäne und des Luchses, entsprungen — und daß ihre Feigheit dir mithin zum größten Triumphe gereichen muß."

Durch diese Rede geschmeichelt reichte der König dem Schranzen die Klaue zum Handkusse dar, welcher sich darauf mit einem Blick zum Himmel wieder erhob und zu reden fortfuhr: „Was uns in dieser Volksversammlung vor deinen Thron führt, ist eine General-Anklage gegen die Menschen, die mit ihren Prahlereien immer unerträglicher werden. Ich rede hier nicht davon, daß sie uns auf Tritt und Schritt verfolgen, daß sie uns martern, ermorden, essen und ausstopfen, daß sie uns auf ihren mörderischen Jagden zu Tode hetzen, uns von unseren Eltern, Bräuten und Kindern reißen und lebenslänglich einsperren, als wenn wir zu nichts Anderem geschaffen wären, als nur ihrem frechen Uebermuth zu dienen? als wenn wir nicht auch Gottes Geschöpfe, nicht auch zur Lust geschaffen wären? Oder ist ein Thier in dieser Versammlung, das in seiner tiefsten Höhle, auf seinem höchsten Gipfel, in den Abgründen des Meeres, oder im dunkelsten Urwald vor ihren Mordерfindungen sicher wäre? Bist du es selbst, erhabener Fürst, in deinem unterirdischen Pallaste?"

(Fortsetzung folgt.)

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Einunddreißigster Band.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 25.

Den 23. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

J. Rietz, Op. 26. Zwölf Gesänge für eine Singstimme und Piano. Heft II. — Berlin, Bote und Bock. 1 Thlr.

Es ist kaum nöthig, diese Liedersammlung mit der Ausführlichkeit zu besprechen, wie wir dies sonst bei Künstlern zu thun pflegen, die noch mit den ersten, unsicheren Schritten in das öffentliche Leben hineintreten. Bei solchen gilt es zu rathen und zu helfen, zu warnen und aufzumuntern, denn die Seele der Jugend ist weich und biegsam; den erwachsenen und gefestigten Mann aber in seinen Bahnen aufhalten zu wollen, wäre fast Thorheit und erwirkte eher Schaden als Nutzen. Darum thut auch die Kritik besser, einer durch lange Jahre gereiften Ueberzeugung die Anerkennung zu zollen, die sie verdient, denn wenn diese Ueberzeugung mit consequenter Treue bisher Gutes schaffte, so liegt schon in der Möglichkeit der Consequenz eine Garantie der leitenden Grundsätze. Das eben Ausgesprochene läßt sich auf Rietz im vollsten Maaße anwenden, denn nur wenige Künstler sind gleich ihm der freiwillig erwählten Fahne mit so festem Schritt nachgefolgt, als gerade er. Und das wollen wir loben! Allein wir erlauben uns auch vor dem „All-zu-viel" zu warnen, vor der Hartnäckigkeit, in welche leicht die Uebertreibung der Consequenz verfällt, zumal wenn sie, einem anerkannt ausgezeichneten Muster folgend, nur dies allein zur Richtschnur nimmt, und so nicht allein das eingeborene, sondern auch das anders woher gebotene Gute zurückweist. Wer Rietz in seinen bisherigen Werken kennen gelernt hat, wird den Sinn unserer Meinung erfaßt haben, und diese wenigen Worte mögen dann als Charakteristik des vorliegenden Liederheftes genügen. Was die künstlerische Treue und Sorgfalt anbelangt, welche der Componist beim Schaffen dieser Lieder aufwendete, so sind diese mit Recht zu preisen und zu loben, und als unbedingt nothwendig vorauszusetzen bei einem Künstler, der sein Leben lang die solidesten Pfade der edlen Musica wandelte. Die Wahl der Texte ist gut zu heißen, und wenn der längere Umfang derselben beim ersten Durchlesen Besorgnisse rege macht, wie die Musik dieselben zu einer kürzeren Form gestalten könne, so ist die Freude des verständigen Hörers gewiß eine um so größere, wenn er durch Geschicklichkeit und trefflich logische Anordnung die Schwierigkeiten gehoben sieht. Die engere Liedform mußte aber nothwendiger Weise überschritten werden, und so ist die Bezeichnung „Gesänge", wie sie der Componist wählte, gewiß die richtige.

Das Heft enthält fünf Gesänge: Nr. 1. von H. Heine, Aus alten Mährchen winkt es; Nr. 2. Mailust, von Eichendorff; Nr. 3. Cupido, loser, eigensinniger Knabe, von Göthe; Nr. 4. Wie sich Rebenranken schwingen, von Hoffmann v. Fallersleben; Nr. 5. Jagdlied, von Eichendorff. Die Texte der Nummern 1, 2 und 5 sahen wir schon von anderen Meistern in Musik gesetzt, während 3 und 4 das erste Mal uns so begegnen. Viele Beachtung verdient „Cupido, loser, eigensinniger Knabe". Es trifft in seiner leichten

Behandlung das Gedicht recht gut, nur widerstreiten die in ihm angebrachten Wiederholungen durch die nothwendiger Weise aus ihnen entspringende Schwerfälligkeit dem losen und koketten Charakter, welchen der Dichter in die Verse legte. Wenn wir bei den übrigen Gesängen in dem Hefte recht gern dem Componisten die Berechtigung zugestehen, seine Texte weiter auszuspinnen, so dürfen wir es hier nicht, wo er durch solche Behandlung den leichtgeflügelten Scherz auf einer Bahn mit Hindernissen aufhält. Wir würden schweigen, entsprängen die gerügten Wiederholungen als eine unbedingte Nothwendigkeit dem Sinne des Gedichtes, aber auch hier ist der Componist nur durch das musikalische Bedürfniß verleitet worden. Die aus der Instrumentalcomposition in den Gesang übertragene Verlängerung und Wiederholung der Schlußphrase in der musikalischen Periode bedingt folgerichtig die Wiederkehr der letzten Verszeile in der Strophe. Diese wird durch den überlangen Gebrauch eben so lästig als ungehörig, während die ersten Verse der Strophe schnell vorüberfliegen, nicht weil sie bedeutungslos sind, sondern weil sie für die althergebrachte Oekonomie des Liedes nicht passend erscheinen. Das Jagdlied von Eichendorff (Nr. 5): „Durch schwankende Wipfel" findet sich in der dritten Sammlung für gemischten Chor von Mendelssohn. Im Allgemeinen weht durch beide Lieder derselbe Geist, doch geben wir der Rietz'schen Fassung den Vorzug, weil es einestheils vernünftiger ist den Text als Träger einer individuellen Stimmung anzusehen, anderntheils, weil durch die dem Pianoforte zustehenden Mittel die Situationszeichnung eine gelungenere werden mußte, als durch die gleichförmige Wirkung eines gemischten Chores. Und in der That ist Rietz's Composition reich und prächtig, und so vortrefflich für die Instrumentation gedacht, daß man jeden Augenblick die Trompeten und Jagdhörner zu hören vermeint. Instrumentirt und in den Händen eines guten Tenors ist die Composition gewiß von der schlagendsten Wirkung, obgleich sie auch am Pianoforte Jeden treffen wird. Deutsche Gesänge dieser Art gehören in das Concert; sie werden einen trefflichen Ersatz bilden für italienische Opernarien oder für die immer wiederkehrenden Gesänge aus deutschen Opern. In gleicher Weise würden sich für diesen Zweck eignen die Nummern 1 und 2.

Wir empfehlen diese Sammlung Liebhabern ernster deutscher Gesangscompositionen; sie bieten eine reiche Quelle des Genusses.

F. Messer, Op. 6. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Das Heft enthält folgende Lieder: In der Ferne, von Eichendorff; Wie ist die Erde so schön, von Reinik; Verklungene Lieder, von H. Hoffmann; die Tochter Jephta's, nach Lord Byron. Wir empfehlen das Heft mit großem Vergnügen. Es steht zwar dem vorher angezeigten an künstlerischer Tiefe und Ernst nach, dafür ergötzt es uns durch leichten Fluß, gelenkige Zierlichkeit, und sehr günstige Behandlung der Singstimme. Wir ziehen dieses Heft deshalb den anderen Sammlungen von Messer vor, bei denen die erwähnten guten Eigenschaften keineswegs so vorherrschend waren, vielmehr einem ängstlichen Streben nach Außerordentlichem weichen mußten. Als besonders hervorstechend erscheinen uns die „Verklungenen Lieder" und die „Tochter Jephta's", welches letztere uns in seiner Haltung und Auffassung vorzüglich gelungen erscheint.

C. Vierwirth, Sechs Lieder mit Pianofortebegleitung. — Hamburg, Böhme. 20 Ngr.

Es sind die ersten Compositionen, welche uns von dem jungen Künstler zu Gesicht kommen. Sie nöthigen uns Achtung ab und lassen uns in der Folge das Beste von ihm erwarten. Wenn etwas unbefriedigend aus ihnen auf uns einwirkt, so ist es die noch unausgesprochene Individualität, das unschlüssige Schwanken zwischen Alt und Neu in der Kunst, wodurch die Erscheinung möglich, daß einzelne Lieder vor anderen ein älteres Ansehen gewinnen, wie auch im Kleinen wieder im einzelnen Liede gewisse Tacte durch diese Eigenschaften sich vor einander auszeichnen. Die technisch-musikalische Ausführung zeigt von guter Schule, und was noch besser ist, von dem ernsten Willen und der schon zur moralischen Nothwendigkeit gewordenen Gewohnheit, immer auf dem Wege der Sauberkeit und Accuratesse zu verharren.

Die meisten der gebrauchten Texte sind schon durch die Hände anderer Componisten gegangen, und zwar mit größerem Glück als bei dem Componisten der vorliegenden Lieder. Doch kommt es weniger auf diesen Umstand an; bedeutungsschwerer und einer ernstlichen Warnung bedürftig erscheint uns die Nachlässigkeit in der Wahl der Texte, in sofern jüngere Künstler immer von Neuem die längst abgebrauchten Gedichte hervorsuchen. Unsere Literatur bietet noch manche treffliche lyrische Producte, die auf eine musikalische Umkleidung schon längst gewartet haben. Wenigstens sollte die Bequemlichkeit der Schlauheit weichen, denn es dürfte sich kaum ereignen, daß neue Compositionen, und seien sie von der besten Hand, die einmal anerkannten Melodien dieses oder jenes Gedichtes zu beseitigen im Stande sind. Wer wagt

es noch eine Musik zu erfinden zu Schubert's „Ständchen" oder „am Meere"; zu Löwe's „Goldschmidts Töchterlein; zu Mendelssohn's „Leise zieht durch mein Gemüth"; zu Schumann's „Sonnenschein"? oder, um auch der leichtfertigen Künstler zu erwähnen, wer würde Gumbert's „Blauäuglein", Kücken's „maurisches Ständchen" oder „Liebend gedenk' ich dein" von Krebs zu verdrängen wagen?

Wir bitten diese kleine Abweichung nach der praktischen Seite nicht unberücksichtigt zu lassen. Der gerügte Fehler ist leider in den letzten Zeiten allzu oft zum Vorschein gekommen, und wir sind überzeugt, daß manches junge Talent eben wegen dieser Bequemlichkeitssünde bis jetzt von dem Publikum mit Gleichgültigkeit übergangen worden ist. — Die Auffassung der Texte von Seite des Componisten ist, das einzige 5te Lied ausgenommen, eine richtige, und zeigt von Nachdenken. Das erwähnte Lied „Wenn du zu mein' Schatzel kommst" klingt in der blassen, sentimentalen Auffassung, wie sie hier vorliegt, unwahr; so singt ein blasirter, mondscheinfarbiger Stadtjunge, nicht aber der trotzige, leichtsinnig und gegen sein Lieb gleichgültig gewordene Bauernbursch. Das Nachspiel des letzten Liedes, in seinem *p* oder *pp*, ist wieder unwahr. „Das klang, und soll klingen mein Leben lang!" Wohlan, so rühre die Saiten rüstig, und lasse es weithin klingen, daß die süße Liebe in der Brust sitzt! — Gegen die Behandlung der Singstimme läßt sich nichts Wesentliches einwenden; zu vermeiden sind ähnliche Stellen wie diese:

Ich wünschte ich wäre ein Vöglein

da die so schnell sich folgenden Sylben in diesem hohen Register sich schwer aussprechen lassen.

C. P. G. Grädener, 6tes Werk. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Hamburg, Wilh. Jowien. ½ Thlr.
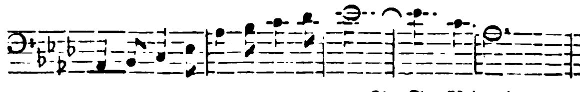
Diese Liedersammlung birgt unter allen in diesem Artikel erwähnten die größte Innigkeit und Poesie in sich. Neben ihnen wirkt noch der überlegte Ernst des reifen Mannes, und wir legen diese Lieder aus den Händen mit dem Gefühle der Befriedigung und dem Wunsche, dem Componisten recht bald wieder auf gleich angenehmem Wege begegnen zu dürfen. Die vier Lieder des Heftes sind: Trüber Herbst, von G. Treu; Herz, wohin? von J. Blau; ich hab' im Traum geweinet, von H. Heine; Die Lüfte regen die Flügel, von A. Böttger. Die höchste Erfindung legt der Componist nieder in den ersten beiden Liedern, das vierte ist auf sinnliche Klangwirkung gegründet, doch nicht so, daß ihm die gute, saubere musikalische Ausführung fehlte. In Nr. 3 „Ich hab' im Traum geweinet" hat sich der Componist mit allzu großer Vorliebe auf dem Gebiete der Reflexion aufgehalten. Der verständig Prüfende wird die Absicht des Componisten in der gebotenen Textbehandlung zu würdigen wissen, und so sehr er auch am Anfange des Liedes von der sinnigen Gestaltung überrascht sein wird, eben so sehr wird ihm am Ende ein Unbehagen über die abspannende Gleichförmigkeit der Begleitungsfigur und der auf einem Tone feststehenden Singstimme ergreifen. Wir machen den Componisten auf die Schumann'sche Behandlung desselben Textes aufmerksam. — Das B-Quadrat vor c am Anfange des 3ten Tactes im ersten Liede würde besser bei dem 3ten oder 4ten Viertel des Tactes eintreten; so auch bei der correspondirenden Stelle.

Hugo Stähle, Op. 5. Sechs Lieder für Bariton oder Baß mit Begl. des Pfte. — Cassel, Luckhardt. 20 Sgr.

Bei dem großen Mangel an besseren Baßliedern ist diese Sammlung eine willkommene zu nennen, und wir machen Liebhaber darauf aufmerksam. Sie tragen die löbliche Eigenschaft in sich, daß sie für minder gebildete Hörer von augenblicklich schlagender Wirkung sind, während freilich der tiefer blickende Künstler nicht in jedem Falle seine Zufriedenheit wird aussprechen können. Doch sollen diese einzelnen Mängel kein Grund sein, den Liedern die Empfehlung zu entziehen, die sie den sogenannten „beliebten Liedern" unserer Zeit gegenüber gewiß verdienen. Der Sänger kann überzeugt sein, durch ihren Vortrag Beifall zu erlangen, der Begleitende wird mit interessirt durch eine gut geschriebene Clavierstimme. Für Bassisten tieferen Registers sind die Lieder nicht geschrieben, einzelne verlangen sogar hohe Baritonlage, und Stellen wie diese, aus dem letzten Liede:



sind fast für Tenor Sache der Unmöglichkeit. Man könnte diese Stelle so ändern:



A. F. Riccius.

Für die Orgel.

C. H. Strube, Theoretisch-praktische Orgelschule oder Präludienbuch. Zur Förderung eines einfachen, kunstmäßigen und religiösen Orgelspiels, wie zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. In drei Bänden. I. Band. — Wolfenbüttel, Holle'sche Buch-, Kunst- und Musikalienhdlg.

Sollten Titel und flüchtiger Durchblick des vorliegenden ersten Bandes ungewiß machen, ob hier mehr eine „Orgelschule" oder ein „Präludienbuch" geboten würde, so klären die ersten Zeilen der mitgegebenen Vorerinnerung hinlänglich auf, lautend: „Wenn ich dem ersten Theile meines Präludienbuchs, der im Allgemeinen für angehende Orgelspieler bestimmt ist, eine Anleitung zur Erlernung des gebundenen Styls auf dem Manuale und eine Anweisung zur Behandlung und zum Spiel des Pedals voranschicke, so geschieht dies aus besonderen Gründen." Wir haben es hier also mit einem, dem Wesentlichen nach praktischen Werke zu thun, mit Zugabe von einigem Theoretischen, und es würde die Hauptaufgabe unseres Referats sein müssen, die hier gegebenen Präludien, bestimmt, auch beim Gottesdienste gebraucht zu werden, im Betreff ihres Werthes als Compositionen zu betrachten. Indessen, unter mancherlei beengenden Rücksichten erzeugt, und nicht Producte freien künstlerischen Schaffens, stellt sie auch der Verfasser keineswegs allein hin, sondern in Zusammenhang mit Weiterem, noch zu Erwartendem. Erst wenn wir dieses in Händen haben, ist uns die Möglichkeit zu einem richtigen Urtheil in der oben angegebenen Beziehung, vielleicht auch der Erweis gegeben, daß der Verfasser ein Recht hat zu der Seite 62 geschriebenen Aeußerung: „Was nun den Inhalt oder den Charakter derselben (der Präludien) betrifft, so könnten manche Orgelspieler und Musiklehrer, besonders solche, die noch zu sehr an alten Formen und Meinungen hängen — die Fugenjäger und solche, denen kein Präludium, welches nicht in Bach'scher Weise geschrieben ist, Etwas gilt, — meinen, ich sei eben kein Verehrer der ächten Orgelspielkunst. Dem ist aber nicht so. Diese Präludien sind drum nicht in wenigen Tagen erfunden und zu Papier gebracht, sondern sie gingen aus der Erfahrung hervor und sind die Frucht eines vieljährigen Unterrichts u. s. w." Warten wir also die folgenden beiden Bände ab, und mögen die „Fugenjäger" und eingefleischten Bachianer einstweilen noch auf ihrem einseitigen Standpunkte verharren, da die Präludien, an und für sich genommen, wenig geeignet sein möchten sie zu bekehren!

Zu den theoretisch-praktischen Zugaben uns wendend, finden wir dieselben sorgsam und genau ausgearbeitet. Ob dem „Wechseln" der Finger auf einer und derselben Taste mit Recht eine solch' ausgedehnte Bedeutung beigelegt wird, wie sich dieselbe aus dem hier mitgetheilten Vorübungen ergiebt, dürfte zu bezweifeln sein. Wenigstens möge der Lehrer streng darauf sehen, daß diese Art der Fingersetzung nur da, wo es noththut, und nicht weiter, angewandt werde, damit die einfache, wenn man so sagen darf, logische Applicatur nicht verloren gehe. — Bei den ziemlich umfangreichen, zweckmäßigen Pedal-Uebungen hat der Verfasser zur Bezeichnung der Applicatur sich gewisser einfacher Zeichen bedient, die ihren Zweck vollkommen erfüllen. In Ritter's „Kunst des Orgelspiels u. s. w." kommen dieselben allerdings in ihren Grundzügen schon vor, sie sind aber hier vereinfacht und weiter ausgebildet.

1716.

(Schluß folgt.)

Aus dem sächsischen Erzgebirge.

Von Ernst Gottschald.

Von der Redaction dies. Bl. aufgefordert, einige Mittheilungen über die musikalischen Zustände des Obererzgebirges zu machen, habe ich Solches in Folgendem unternommen, und zwar mit um so größerem Vergnügen, als gerade das sächsische „Sibirien" in musikalischer Hinsicht in dies. Bl. noch wenig oder gar nicht beleuchtet worden ist. Ich bemerke, daß ich, weil erst seit Kurzem meiner Heimath wieder auf längere Zeit zurückgegeben, viele Einzelheiten meines Berichtes den gütigen Mittheilungen von Freunden und Gesinnungsgenossen verdanke, und, da nöthig, Berichtigungen und Ergänzungen im Interesse der Sache offen wünsche.

Wer sich von den Lesern dies. Bl. durch die Bezeichnung „sächsisches Sibirien" zu dem Schlusse, daß da auch von musikalischem Treiben die Rede nicht sein könne, verleiten lassen wollte, der würde sich eines Trugschlusses schuldig machen. Einmal ist's mit dem „Sibirien" gar nicht so schlimm, dann aber ist gerade in der Hauptstadt dieses „Sibiriens", in Johanngeorgenstadt, so viel ich weiß, der erste obererzgebirgische Männergesangverein begründet und das erste obererzgebirgische Männergesangfest gefeiert worden; endlich besteht in dem „sibirisch" gelegenen Dorfe Breitenbrunn ein meist aus armen Bergleuten gebildetes Musikcorps, welches in fremder Herren Länder zieht und auch die Leipziger Messe heimsucht;

Also trotz des „Sibirien" Musik. In gleicher Weise könnte man sich durch die Thatsache, daß einerseits die Armuth, anderseits das poesielose Spießbürgerthum bei einem sehr großen Theile der Gebirgsbewohner eingebürgert sind, zu jenem Schlusse verführen lassen, allein die folgenden Mittheilungen werden das Gegentheil darthun, wenn auch sogleich erwähnt werden muß, daß von wahrhaft musikalischen Leben im höheren Sinne nur vereinzelte Spuren zu entdecken sind.

Der Schwerpunkt des hiesigen musikalischen Lebens ruht in den zahlreichen Männergesangvereinen. Fast jede, auch die kleinste Stadt, manches Dorf nicht ausgeschlossen, kann sich eines solchen Vereines rühmen. Die Leistungen aller dieser Vereine sind — die Local- und andere Verhältnisse in's Auge gefaßt — im Ganzen recht erfreulich zu nennen. Ich hatte Gelegenheit, mich kürzlich davon in Schwarzenberg zu überzeugen, wo mehrere Vereine der Umgegend eine Privatzusammenkunft veranstalteten, indem das allgemeine obererzgebirgische Männergesangfest, welches dieses Jahr in Buchholz stattfinden sollte, verboten worden war — angeblich aus sicherheitspolizeilichen Gründen. — Es muß anerkannt werden, daß durch die Gründung von Männergesangvereinen der schlafen-gegangene Musiksinn manches Gebirgers wieder erweckt worden ist, und dies für das gesellige Zusammenleben reiche Früchte getragen hat; dagegen ist aber anderseits für höhere musikalische Bildung, für Läuterung des Geschmacks wenig gewonnen worden, sehr erklärlich, da die Mehrzahl der Männergesang-Compositionen nicht in die Tiefen des Gemüthes, wie etwa Op. 62 von Schumann, hinabsteigen, sondern sich auf der heiteren Oberfläche der gewöhnlichen Lebensstimmungen halten; und die classische Minderheit werden sehr wenige Vereine auf ihrem Repertoir haben; man schwimmt eben mit dem allgemeinen Strome, und richtet sich zu sehr nach den Launen des Publikums.

Je mehr Männergesangvereine aber das obere Erzgebirge zählt, um so weniger Vereine für gemischten Chor, solche bestehen hauptsächlich nur in den größeren Städten, in Annaberg, Schneeberg, Marienberg, Buchholz. Der Vorzüge des gemischten vor dem bloßen Männerchore besonders in künstlerischer Beziehung, ist in dies. Bl. öfters gedacht worden. Die Gründung solcher in jenen Städten hat es möglich gemacht, daß Werke, wie „Christus am Oelberge", in Schneeberg, die „Schöpfung" und die „Wüste" in Annaberg, die „Jahreszeiten" und die „Glocke" von Romberg in Marienberg, überhaupt größere Opern und Kirchensachen gehört wurden. Bei solchen Aufführungen, wenn sie von kleineren Städten veranstaltet werden, findet in der Regel gegenseitige Aushülfe mit Sängern und Sängerinnen Statt; dadurch ist es z. B. dem Cantor W. in E., wo ein Verein für gemischten Chor zur Zeit eine Undenkbarkeit ist, gelungen, die meisten Finales der Mozartschen Opern in verhältnißmäßig befriedigender Weise vorzuführen, freilich nur mit Begleitung des Pianoforte, denn von eigentlicher Orchestermusik ist in den kleineren Orten wenig zu spüren. Wohl hat jedes Städchen seine Stadtmusik, allein sie ist fast nur zu Tanzmusik brauchbar, bläst hier und da einen Choral etwas unrein, und unterstützt den Cantor leidlich bei Aufführung einer leichten Kirchenmusik, wobei der Gesang in der Regel das Beste ist. Bei den eigenthümlichen Verhältnissen kann man auch nicht mehr verlangen; die Stadt- und Dorfmusiker bestehen fast nur aus dilettirenden Handwerkern, Bauern und musikalischen Anfängern oder besser anfangenden Musikern; erstere haben vermöge ihres täglichen Berufes wenig Zeit, sich auf ihrem Instrumente auszubilden, letztere verlassen, wenn sie talentvoll sind, baldigst ihre Heimuth und ziehen in ferne und größere Orte, es bleibt nirgends ein fester Kern. Hört man daher in den kleineren Orten zufällig eine leichte Ouvertüre erträglich vortragen, so muß man zufrieden sein, nach Symphonien darf man nicht begehren. Besser sind die Zustände der Orchestermusik allerdings in den größeren Städten, namentlich in Annaberg und Schneeberg, wenn auch in ersterer Stadt, welche gegen 7000 Einwohner haben mag, so viel ich weiß noch nie eine Symphonie erklungen ist; anders in Schneeberg, wo erst diesen Winter eine Symphonie von Mozart aufgeführt wurde. „Trotz alledem" haben unsere Berge und Thäler schon das Rauschen der Beethoven'schen und neuerer Symphonien vernommen. Der Stadtmusikus Schmidt in Kirchberg bei Schneeberg hat sich — als seltene Ausnahme — durch jahrelanges Bemühen ein Chor herangebildet, mit welchem er in Kirchberg selbst und auf dem Vergnügungsorte Stein bei Hartenstein jene Werke dem Publikum in befriedigender Weise vorführt. Dank dem wackeren Manne! Nur durch seine Unterstützung sind in dem nahen Schneeberg größere Orchesteraufführungen möglich geworden, in welch' letzterem Orte der Stadtmusikus nicht im Stande sein soll, ein tüchtiges Quartett zu bilden.

Kirchenmusik ertönt zwar an Feiertagen auch in der ärmsten Dorfkirche, aber Composition und Ausführung entsprechen nicht immer dem Zwecke des Gottesdienstes; Bedeutenderes leistet hierin namentlich Annaberg mit seinem tüchtigen Seminarsängerchor.

Von Theatermusik ist auch nur in den größeren Städten zu sprechen, wenn auch einzelne ver-

laufene Truppen und Trüppchen bisweilen die kleineren Orte heimsuchen, wie neulich ein vier Mann hohes Personal Elterlein beglückte, aber keine Orchestermusik erlangen konnte. Das Ende vom Liede sind meist — Schulden. Annaberg besitzt ein zweckmäßiges Theatergebäude. Dorthin und nach Schneeberg kommen bessere Truppen und geben auch wohl die Zauberflöte zum besten.

Concerte, vorzüglich im Sommer im Freien, sind im Gebirge sehr beliebt und locken ein zahlreiches Publikum herbei; am willkommensten sind freilich die Männergesangvereine, diesen hören die hungrigen und durstigen Gäste — getrunken und gegessen muß einmal bei jedem Concerte werden — aufmerksam zu, während die Instrumentalisten nur dann ungetheilte Aufmerksamkeit erregen, wenn sie in gewissem Grade Virtuosen sind. Virtuosen aber haben wir wenige, hören auch wenig fremde, indeß hat doch schon Frl. Hortensia Zirges unser Gebirge beglückt und soll in Buchholz Furore gemacht haben. Desto mehr treiben sich sogenannte „Winkelconcertgeber" im Gebirge herum, sie speculiren auf die Taschen und leichtbestechlichen Ohren des Publikums. Da sucht uns jetzt ein gewisser Führig heim, angeblich vormaliger Opernsänger vom Sondershausener Theater; er war jüngst in Schwarzenberg, kündigte „großes Vocal- und Instrumentalconcert" an, und sang „Ich bin das Factotum", „Schöne Donna", so wie einige schmachtlappige Lieder, sich unsägliche Mühe gebend, das Publikum zu bestechen, allein dessen gesunder Sinn trug diesmal den Sieg davon; alte und junge Herrn und Damen fanden mit Recht die Leistung unter der Kritik. Der gute Mann wurde bald nach dem Concerte unsichtbar und sucht nun den Dörfern Sand in die Augen zu streuen. Uebrigens bestand das „große Instrumentalconcert" einzig in der leidlichen Aufführung einer Rossini'schen Ouvertüre.

An Musiklehrern mangelt es im Gebirge keineswegs, in den kleineren Städten übernehmen diese Rolle meist die Cantoren, Organisten, die Schullehrer überhaupt, nur in den größeren sind hier und da Männer, auch Damen, die diesem Berufe ausschließlich sich ergeben. Einzelne, wie in Schneeberg, Annaberg, Buchholz, folgen einer sehr guten musikalischen Richtung, Andere, und dies dürfte die Mehrzahl sein, sind, weil zu wenig bekannt mit den Fortschritten, welche die Technik gemacht hat, und überhaupt mit der musikalischen Literatur — die Meisten haben gewiß nie längere Zeit, etwa in Leipzig, gelebt, um bedeutende Techniker zu hören, musikalische Blätter lesen nur Wenige — ich sage, mit alledem sind sie zu wenig vertraut, und verfallen bei dem besten Willen nothwendig in einen gewissen Schlendrian, welcher nun auf die Musiklernenden consequent rückwirkt. Allerdings kann auch nicht in Abrede gestellt werden, daß die Besseres wollenden Lehrer durch die besonderen Wünsche und Launen der Eltern ihrer Zöglinge in vieler Hinsicht großen Widerstand finden, Verhältnisse, welche in dies. Bl. und in den Tonkünstler-Versammlungen mehrfach besprochen worden sind.

Es bleibt mir noch übrig, der Hausmusik, deren Feld das Clavier und der Einzelgesang ist, zu gedenken. Daß im Gebirge verhältnißmäßig viel Musik getrieben wird, dies wird bereits meine bisherige Darstellung anschaulich gemacht haben, die Musik im Hause ist ein weiterer Beleg dafür. Wem die Natur nur ein bischen Stimme verliehen, wer gelenke Finger hat, der oder die singt Lieder, spielt Tänzchen, Potpouris, und freut sich des Daseins. Zu Einem Instrumente muß Rath geschafft werden, und wenn's das schlechteste Clavier sein sollte, „wenn wir nur ein bischen klimpern oder trällern können". Wenn nun einerseits Thatsache ist, daß technisch gute Spieler und Sänger männlichen wie weiblichen Geschlechts nicht in das Reich der Hirngespinnste gehören, wenn auch eigentlich ästhetische Bildung hier und da vorhanden, so muß leider von der großen Mehrzahl der Dilettanten das Gegentheil gesagt werden. Von höherer musikalischer Bildung keine Spur, Beweis hiervon die meisten Hausrepertoire. F. Beyer, Brunner, Burgmüller, Kücken, Proch, Abt, „wer kennt die Namen?" haben ihre Stätte aufgeschlagen, die „Schwalben", „Liebend gedenk' ich dein" entzücken die jungen Damen und Herren; hier und da ein bischen Mozart, aber Beethoven, Fr. Schubert, vollends Schumann: „wie? was? was sind das für Leute?"

Ich fordere meine gleichgesinnten Landsleute auf, in ihren Kreisen auf besseren musikalischen Geschmackssinn des Publikums hinzuwirken; es ist zwar eine Herkulesarbeit, aber so gewiß der endliche Sieg des Guten über das Böse, so gewiß der Sieg des Schönen über das Nichtschöne. Es sind die guten Elemente einer Wiedergeburt noch nicht ausgestorben; verbannt das Schlechte, macht radikale Wirthschaft mit Proch und Cons., und mögen meine Worte nicht ungehört verhallen, damit eine Zeit komme, in welcher die Herzen der sächsischen „Sibirier" von den Sonnenstrahlen der Mozart'schen, Beethoven'schen, Schumann'schen Weisen allseitig erwärmt werden!

Elterlein.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. Mayer, Op. 114. Une Pensée variée. **Mechetti.** 1 Fl.

— —, **Op. 115. Ballade. Ebend.** 1 Fl.

Zwei gut klingende Stücke von nicht erheblicher Schwierigkeit, die, wenn sie auch nicht gerade den Stempel der Eigenthümlichkeit an der Stirn tragen, doch auch nicht in jene Kategorie des Hohlen und Schwindsüchtigen gehören. Sie haben ein gewisses distinguirtes Wesen, das sie vortheilhaft vor vielen anderen Modesachen auszeichnet. Das Erstgenannte indeß für Dilettanten doch wohl zu „knaupelig", für Musiker nicht interessant genug.

Besprochen werden:

R. Schumann, Op. 76. Vier Märsche, 1849. Whistling. 1½ Thlr.

G. Flügel, Op. 25. Nr. 1. „Nach dem ersten Glase", Humoreske. Schlesinger. ⅔ Thlr.

St. Heller, Op. 66. La Marguerite du Val d'Andorre. Caprice brillant. **Bote u. Bock.** 1 Thlr.

Instructives.

L. Offermans, Op. 12. Souvenir de l'opéra „Haydée". Fantaisie instructive. **Rotterdam, W. C. de Vletter.** 1 Fl. 20 Kr.

Unschädliche Schreiberei; gegen so reizlose Trivialität braucht nicht gekämpft zu werden.

Tänze und Märsche.

M. Bisping, Op. 3. Louisen-Walzer. Fiszmer. 5 Sgr.

Tanzmusik der gewöhnlichsten Art.

A. Wallerstein, Op. 41 u. 42. Volksklänge. Nr. 1. Winzer-Polka. Nr. 2. Marien-Ländler. Schott.

Vorliegende Kirmes-Polka und Marien-Ländler tragen das Motto: „Ich bin aus dem Volke und schreibe für das Volk". Das sind sehr löbliche democratische Grundsätze! Confiscirt werden beide Werkchen wohl darum noch nicht werden, denn von Demagogie und anarchischen Bestrebungen ist nichts darin zu finden. Sie sind gut vormärzlich, trotz des Motto.

Instructives zu vier Händen.

M. Bisping, Op. 2. Sechs Variationen, leicht und brillant, über einen schottischen Walzer. Fiszmer. 10 Sgr.

Bloße Fingerübungen, als Composition nicht der Rede werth.

Lieder mit Pianoforte.

C. Mansfeldt, Marie. Gedicht von Eduard Janinski, für 1 Singst. Hamburg, Jowien. ⅛ Thlr.

Wir möchten dies Lied eine anspruchsvolle Kleinigkeit nennen. Es hat so wenig Schick, und will durchaus vergessen machen, daß es eigentlich Nichts ist.

C. Methfessel, Op. 10. Sechs Lieder aus Güll's Kinderheimath, für 1 Singst. Schott. 36 Kr.

Der Verfasser hat sich, unserer Ansicht nach, vergebens bemüht, sich auf den Standpunkt der Kindlichkeit zu stellen. Die Lieder tragen mehr ein altkluges Gepräge; der zarte Kindermagen wird sie etwas schwer verdaulich finden. Im Ganzen ist jedoch ein gutes Streben nicht zu verkennen.

F. Gumbert, Op. 24. Lief. I u. II. Heitere Gesänge. Schlesinger. à ¾ Thlr.

Den Verehrern der Gumbert'schen Muse sehr zu empfehlen. Diese werden in diesen Gesängen Alles finden, wodurch ihnen der Verfasser schon längst lieb und theuer geworden ist. Wir gehören leider nicht zu diesen Verehrern; darum haben wir für Hn. Gumbert nur fromme Wünsche der Besserung und des veredelten Strebens.

A. Fuchs, Op. 2. Drei Lieder. Bote u. Bock. 10 Sgr.

Diese Lieder geben uns eben keine Veranlassung, fernere Bekanntschaft mit den Werken des genannten Verfassers zu wünschen. So lange er noch nicht die breitgetretene Straße des Gewöhnlichen verlassen, der Trivialität den Rücken gekehrt hat, können wir keine Hoffnungen an sein Streben knüpfen.

A. Neithardt, Frühlingssehnen. Ged. von A. L. Lua. (Liederlenz Nr. 4.) Bote u. Bock. 5 Sgr.

Sehr Gewöhnliches.

Besprochen werden:

J. J. H. Verhulst, Op. 29. 3es Liederen voor eene Zangstem. W. C. de Vletter. 1 Fl. 50 Kr.

C. Wiseneder, Op. 15. Vier Lieder. Braunschweig, Weinholtz. 15 Sgr.

Für Männerstimmen.

A. Schlooz, Brummerlied, von Ortlepp. Schott. 45 Kr. Part. u. Stimmen.

Von einem tüchtigen Gesangverein, launig und flott gesungen, wird das Lied wirken. Der rein musikalische Werth ist nicht gar bedeutend.

F. Lachner, Op. 94. Drei Gedichte von Hoffmann v. Fallersleben. Schott. 1 Fl. 48 Kr. Partitur und Stimmen.

Aus jeder Zeile sieht der gewiegte, harmoniegewandte Musiker hervor. Aber auch die resp. Sänger müssen eine gewisse Kenntniß in der Harmonielehre besitzen, um den enharmonischen Verwechselungen u. s. w. ihr Recht zu thun. Das erste Lied will uns weniger zusagen, als die beiden anderen, namentlich aber dürfte sich das zweite viele Freunde erwerben.

A. Schäffer, Op. 21. Nr. 5. Der Altefrauen-Walzer. Schlesinger. ½ Thlr.

In der Weise der früheren Werke des Verfassers, im niedrig-komischen Genre; auf Kirchweihfesten und Schenken mit Glück zu verwenden.

Besprochen werden:

Dr. **J. N. Vogl**, Soldatenlieder, mit Bildern und Singweisen (von verschiedenen Componisten). Wien, Gerold, 1849.

— — —, Aus der Tiefe, bergmännische Dichtungen, desgl. desgl. Ebend., 1849.

Für gemischten Chor.

R. Schumann, Op. 67. Romanzen und Balladen. Heft 1. Partitur u. Stimmen. Whistling. 1⅙ Thlr.

J. J. H. Verhulst, Op. 32. Vijfentwintig Koren voor grootere en kleinere Zangvereeningen. W. C. de Vletter. Compl. 6 Fl.

T. J. Pachaly, Op. 13 (Nr. 7 der Kirchenstücke). Cantate: „Ueber des Weltalls unendlichen Kreisen". Partitur. Körner. 1¼ Thlr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. Einunddreißigster Band.

№ 26.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. Den 26. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für die Orgel.

(Schluß.)
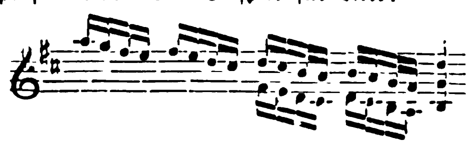
Mich. Gotth. Fischer, Evangelisches Choral-Melodienbuch, vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen für die Orgel. Zweite vermehrte und verbess. Ausgabe. Erster Theil, Präludien, Heft 2. Zweiter Theil des Choralbuchs. — Erfurt und Langensalza, G. W. Körner.

Es ist eine ziemlich lange Zeit zwischen dem Anfang der Recension über Fischer's Choralbuch, Heft 1, und gegenwärtiger Fortsetzung verstrichen. Zu seiner Entschuldigung beruft sich Ref. auf Zufälligkeiten mancherlei Art, welche auf den unmittelbaren Fortgang der Sache nur störend einwirkten, ehe er nunmehr an den abgerissenen Faden die Folge knüpft. — Einen Beweis, wie Fischer auch das kleinste, unscheinbarste Thema auszubeuten und vielseitig zu bearbeiten versteht, so daß es immer wieder in neuer Form erscheint, liefert Präludium Nr. 73 mit seinen zwei Terzen (vier Achtelnoten) b g, as f. — Eben so wie Seb. Bach, modulirt er gern und viel, und erlaubt sich dabei gleichfalls manche harmonische Freiheiten, die oft scharf und herbe klingen, so wie auch Querstände. In einigen Präludien findet sich auch übrigens ein rein fünfstimmiger Satz, welcher noch die alte Reellität zeigt, mit welcher es die Neueren (auch hier) nicht allzu genau nehmen, eben der ungleich größeren Schwierigkeit der Stimmführung halber. Mit Gewalt freilich läßt sich auch ein Gordischer Knoten zerhauen. So manche Componisten und Orgelspieler geben uns wohl einen zehnstimmigen Satz, indem sie mit allen zehn Fingern greifen, was sich irgend auf dem Instrument greifen läßt. Auch die fremden Componisten gaben uns schon einen leichteren Weg, z. E. Auber, dessen Fünfstimmigkeit (Chöre aus der Stummen von Portici) meist aus der Dreistimmigkeit hervorgeht, indem unterhalb zwei Tenorstimmen ganz das Nämliche singen, was die beiden Soprane oberhalb. Ganz natürlich werden sich denn auch in dieser Polyphonik unserer Tage die lästigen, mit zunehmender Stimmenmehrheit immer drückender werdenden Fesseln, jene zopfigen Quinten und Octaven zu emancipiren beginnen, da man auch wohl zur Entschuldigung deren schon oftmals gehört hat: „es giebt ja auch Quinten- und Octavenregister in der Orgel!" — Jeder Kunstverständige, ja nur jeder Unbefangene sieht auf den ersten Blick, zu welchem Zweck letztere Quinten und Octaven da sind, und daß diese „Mittel" zur Harmonieverdoppelung wie zur Tonverstärkung und resp. Färbung jenem uralten Harmoniegesetze weder entgegenzutreten, geschweige dasselbe aufzuheben vermögen.

In der ersten Ausgabe des Fischer'schen Choralbuches gingen die Präludien unmittelbar auch den Chorälen voran. Obgleich Ref. nicht geradezu tadeln mag, daß in dieser neuen Jedes für sich gestellt ist, so findet derselbe es doch, und namentlich zur rechten Würdigung des Präludiums hinsichtlich der thematischen Bearbeitung desselben, gerathen, zuvor die

erste Zeile des Chorals, der in der Regel eben das Thema entnommen wird, in Augenschein zu nehmen. So wird sich sogleich eine Beziehung herausstellen, von welcher sonst der Spieler, und zumal bei so vielen ihm gänzlich unbekannten Chorälen, nicht die geringste Ahnung haben kann. In das frühere Lob der Correctheit vermag Ref. bei diesem fortgesetzten Heft 2 aber nicht einzustimmen. Die in Rede stehenden Druckfehler erscheinen noch, abgesehen von der Achtung gegen den Verfasser und sein Werk, um so störender hier wegen der übrigen so mancherlei harmonischen Freiheiten, die sich vielleicht manchem Ohre schon als wirkliche Fehler aufdrängen möchten. Etwas wunderlich nehmen sich auf der Orgel die vielen arpeggirten Harmonien von Nr. 187 aus. Der kunstsinnige Verfasser würde wohl, lebte er noch jetzt, davon zurückgekommen sein. Noch ist zur Bequemlichkeit oder auch zur Erleichterung für den Spieler die nach dem Gemüthsinhalte der resp. Choräle passende Registrirung, so wie zugleich die Applicatur für das Pedal — Beides von der Hand eines gewandten und erfahrenen Künstlers, des Hrn. Dom-Organisten A. Ritter in Magdeburg — beigefügt worden. Als besondere Zugaben sind noch zu erwähnen: 1) das sauber lithographirte Portrait Fischer's, 2) die Vorrede des Vfs., geschrieben zu Erfurt d. 15. April 1821, und endlich von A. Ritter ein Vorwort zur 2ten Auflage, so wie außerdem eine kurze Biographie Fischer's.

So unbedingt wie in dem ersten Theil dies. W. (die Vorspiele enthaltend) kann Ref. mit eben dem gerechten Lobe leider gleichfalls nicht in diesen zweiten einstimmen. Die Harmonie ist zwar correct und fließend, erscheint aber dennoch, und insbesondere für ihren Zweck betrachtet, zu gesucht nnd pikannt, mit Einem Worte zu frei, überhaupt mehr künstlerisch als kirchlich-volksthümlich, worauf es besonders hier ankam, geschaffen, und somit auch der kirchlichen Einfachheit widerstrebend. Sonderbar ist's, daß man bei aller dieser Harmoniefülle auch harmonischer Monotonie begegnet Auch dürften sich manche Choräle mehr für das Instrument allein, als zugleich mit für den Gesang passend, eignen, der vielerlei Vorhalte, Syncopen u. s. w. und noch der zuweilen zu tiefen Lage des Basses wegen. Allein der größte Uebelstand liegt offenbar in den Zwischenspielen. Wenn gleich vielen derselben zugestanden werden kann, daß sie ihrem vielseitigen Zweck entsprechen, d. h. einfach, kirchengemäß und resp. einleitend sind, so findet sich doch von alle diesem auch, und öfter, das gerade Gegentheil. Nicht nur häufigen melodie-, sondern auch mitunter harmoniewidrigen Einleitungen ist Ref. begegnet. Außerdem sind viele dieser Zwischenspiele in einem solchen Grade trivial und geschmacklos, daß der Organist, will er sie gebrauchen, oder vielleicht gar zum Muster nehmen, offenbar Gefahr läuft, entweder den Ort zu profaniren oder am Ende sich selbst zu prostituiren. Ein Beispiel für viele:



An vorliegendem „blauen Dunst" (dem alt-kirchlich-dogmatisch-orthodoxen vergleichbar) sieht man gar deutlich, wie die liebe Gemeinde, recht mit Bürger zu reden, „im rasenden Galopp" ihr Theil erhält, obgleich nebenbei im Zweifel über ihren Anfangston, da der letzte Ton des Zwischenspiels in die Mittel-, nicht in die Oberstimme leitet. Hierzu tritt nun noch der Gebrauch von Trugschlüssen anstatt der bekannten wirklichen oder gewöhnlichen, ferner sogar (!) der von dissonirenden Harmonien zu Ende und zu Anfang der Verszeilen. Wie will denn z. E. hier ein Organist als ein rechter Hirt seine zahlreiche Sängerheerde in die anfangende kleine Septime sicher hineinführen? Etwa mit Hülfe der wohlbekannten chromatischen Eselsbrücke, die so Manchem ein Stab in Angst und Noth auf der Orgelbank, bei welcher chromatischen Gliederkette jeder Ton Leitton sein kann, bis endlich der rechte kommt, das Ende alles Harrens unten in der geduldigen Singeschaar? (Gegen Fischer steht hier im Zwischenspiel vergleichsweise Rink viel höher, eben wegen seiner Einfachheit, Kürze und NB. Kirchlichkeit; Fischer überragt umgekehrt letzteren bedeutend im Vorspiele, durch die größere Gewalt seiner Phantasie.) Einstimmigen Zwischenspielen begegnet man auch, von denen jedoch manche recht leer klingen und unbefriedigt lassen, was Inhalt und Form betrifft. Wenn zum Schluß dieses unangenehmen Registers auch noch von etlichen Querständen, leeren Harmonien (ohne Terz), sogar von Quinten- und Octavenparallelen die Rede sein kann, so drängt sich zuvörderst die Frage auf: warum ist nicht Sorge getragen worden, bei einer neuen Auflage diese Mängel abzustellen, und überhaupt das Werk sowohl für die Zeit als für den Zweck passender einzurichten? Wenn als Anforderung es gilt, daß ein derartiges neu erscheinendes Werk nicht nur die gegenwärtige, sondern weit darüber hinaus auch eine zukünftige Zeit ausfüllen soll, so muß Ref. frei behaupten, daß vorliegender zweiter Theil nicht mehr dem Standpunkte unserer Zeit entspricht. Zu Fischer's Zeiten hielt man wohl das phantastische Herumrasen, sogar in der Kürze des Zwischenspieles für etwas Rechtes und Zweckgemäßes — jetzt lächelt man dar-

über und verweist mit Recht einem derartigen Phantasten sein arges, ungeziemendes Handthieren. Die Verlagshandlung hätte einen Mann beauftragen müssen, Alles das weniger Kirchliche, alles minder Zeitgemäße zu entfernen und etwas Passenderes an die Stelle zu setzen. Hr. D. O. Ritter war schon der Mann dazu, obwohl er sich selbst in seinem Vorworte theils aus Pietät, theils aus besonderen Kunstrücksichten gegen irgend eine Aenderung erklärt hat. Letztere gehen mehr auf die künstlerische Behandlung der Zwischenspiele, z. E. auf ein in denselben stabiles, durchgeführtes Thema, wodurch sie wiederum integrirende Theile des Ganzen sein sollen. Hierauf ließe sich jedoch zweierlei erwidern. Erstlich interessirt sich die Gemeinde oder das Volk nicht für dergleichen Aeußerungen der Kunst, es begreift sie nicht und liebt sie auch nicht, weil sein rechter Instinct ihm diese nur als todte Formen, nicht als lebendige Sprache zu seinem Gemüthe vorführt. Und für das Volk soll doch zunächst ein Choralbuch geschrieben sein und in Anwendung treten. Zweitens wird der Künstler, den die Zwischenspiele als Kunstgegenstand interessiren sollen, sich nach besseren Mustern dieser Gattung, als sie ihm hier geboten werden, umsehen, ohne vollends die Caprice nachzuahmen, die Gemeinde in allen Zwischenspielen mit einem und demselben Thema regaliren zu wollen. Hr. Ritter giebt selbst zu, daß die hier gebotenen Zwischenspiele für den eigentlich praktischen Gebrauch nicht ganz geeignet sind. Indem er aber zugleich weniger auf die Zeit, mehr auf die künstlerische Individualität Rücksicht nehmen will, enthebt er das Werk der Allgemeinheit und macht es zu einem besonderen. Das Choralbuch ist nun nicht mehr für das gesammte in unserer Zeit lebende Volk, sondern für Einen aus demselben, für den Künstler. Der Ref. findet hier keine Consequenz. Wäre ja noch eine vorhanden, so wäre es die, daß der Künstler sich für das Werk (das Choralbuch) als für ein der Vergangenheit angehöriges interessirte, als einer Kunstreliquie, die er als solche hochzuachten und seines Studiums halber in den Archiven der Kunst zu suchen habe. Darauf soll dann auch nichts weiter eingewendet werden. — Schließlich nun noch zwei Fragen, die sich unmittelbar hieran knüpfen: Wozu die zweite Auflage eines Werkes, das seine Zeit wie seinen allgemeinen Gebrauch überlebt hat? — Wozu der ausdrückliche Befehl des Königl. Preuß. Ministeriums (laut Anzeige des Verlegers) zur allgemeinen Einführung d. W. in alle Kirchen des Preußischen Staates?

Dessau. Louis Kindscher.

Kleine Zeitung.

Die Comödie der Thierwelt.

Eine Fabel,

erzählt von Carl Gollmick.

(Fortsetzung.)

Nach einer heftigen Bewegung allgemeiner Entrüstung fuhr der Redner fort: „Diese auf ihre Tugend so hochmüthigen Menschen, sie nennen uns reißende Thiere; sie schreiben es auf Papier und malen es auf Leinwand, wenn hier und da einmal eine Heerde Wölfe, von Hunger getrieben, über einen mageren Reiter herfällt. Aber wo sollten wir die Federn alle auftreiben, wenn wir ihren barbarischen Heißhunger aufzeichnen wollten, mit dem sie zu Hunderten über ein unschuldig Lamm oder einen Hasen herfallen, welche ekelerregende Gefräßigkeit sie ein Diner heißen.“ „Das ist eine alte Geschichte, an die wir leider schon seit Jahrtausenden gewöhnt sind“ sprach der Löwe. „Aber weshalb rührst du diese unvermeidlichen Dinge wieder auf? Du willst nicht davon reden und schwatzest doch von nichts Anderem.“ „Der Contrast riß mich hin“ erwiderte der Fuchs, „denn was ich jetzt vorbringe, greift nicht unsere Körper und Leichen, es greift unsere Ehre an.“

Dieses Wort wirkte wie ein electrischer Schlag auf die Versammlung, denn jedes einzelne Thier glaubte sich jetzt persönlich an der Ehre verletzt, und warf sich deshalb sehr in die Brust. „Ja die Ehre!“ rief der Fuchs, indem er seinen Schweif blähte. „Oder ist es kein Angriff auf unsere Ehre, wenn sich diese Menschen mit unseren Tugenden brüsten und — „Und sich mit unseren Federn schmücken“ fielen Pfau und Reiher ein, indem der Erstere ein mächtiges Rad schlug. —

„Silentium mit eurem Gekreische!“ brüllte der Löwe, und der Redner fuhr fort: „Oder wenn sie, um sich zu beleidigen, sich geradezu unsere Namen geben? Und wenn ich hier das Wort führe, habe ich auch ein Recht dazu, da ich von euch Allen der Gekränkteste bin. Erstens wissen diese Superklugen nicht was sie aus meinem schlichten Namen machen sollen, ob sie mich Reginhart, Reinhart oder gar Reinecke und Vos nennen sollen, und zweitens haben sie mich seit Jahrhunderten in ihren Büchern so hinterlistig und betrügerisch bezeichnet, daß kein Hund ein Stückchen Brod mehr von mir nehmen will. Kaum glaubte ich alle über mich ausgesprengten Verleumdungen der alten Volksbücher verschollen, und wollte schon neu aufathmen, als ein gewisser Herr von Göthe, durch neue, in's Hochdeutsche übertragene Lügen von mir, sich unsterblich machte. Es giebt ja keine Sprache mehr, in der ich nicht prostituirt bin, und weshalb? — weil ich, wie diese Menschen, nur meinem Naturell folge. Nun frage ich, das muß ein rechter Held sein, der des Balges eines verachteten Thieres bedarf, um zu den Sternen zu fahren!“

Nach einem Bravissimo, wovon die Wolken zerstoben und die Wellen sich thürmten, begann die Nachtigall zu gurlen:

„Der Fuchs hat Recht, denn wenn mir im Allgemeinen die Menschen auch den Hof machen, so ärgert es mich doch, wenn sie von irgend einer geschminkten Sängerin, die nur aus Eitelkeit um irdische Güter singt, gleich bei der Hand sind zu sagen: sie flötet wie eine Nachtigall, oder wenn sie diese eine schwedische, jene gar eine mecklenburgische oder pommerische Nachtigall nennen." „Oder" seufzte der Schwan, „wenn sie irgend einen von der Tarantel gestochenen Componisten den Schwan von Pesaro oder von Catanien heißen, oder nach mir ein Haus taufen, das von der Thorheit besucht und von der Tollheit wieder verlassen wird."

„Das letztere passirt uns alle Tage!" riefen in sehr beleidigtem Tone eine Menge Thiere. „Ich will," fuhr der Fuchs mit Emphase fort, „ich will um solche störende Unterbrechungen zu hemmen, für meine gekränkten Collegen das Wort führen, da mir sämmtliche Empfindungen bekannt sind. Will man einen dieser unbefiederten Zweibeine als schön bezeichnen, sogleich muß er eine Adlernase haben; oder giebt es einen Roman, ein Gedicht, oder nur eine blühende Redensart, worin nicht Adlerschwingen floriren? Trieb es ein gewisser Schwabe nicht noch ärger, der es wagte, selbst uns Thiere mit einander in Vergleichung zu bringen, indem er den Haifisch des Meeres Hyäne nannte? Können die Menschen überhaupt nur leben, ohne uns als Muster ihrer Laster aufzustellen; denn gleich heißt es: grimmig wie ein Tiger, glatt wie Aal, naschhaft wie die Katze, gefräßig wie der Geier, falsch wie das Krokodil, possirlich wie der Affe, furchtsam wie ein Haase, flatterhaft wie ein Schmetterling, inconsequent wie das Chamäleon, schmuzig wie ein Schwein . . . und dumm wie ein Esel," seufzte Bruder Langohr dazwischen. „Haben wir überhaupt die Menschen nicht ihre sublimsten Witze zu verdanken?"

„Mich nicht zu vergessen, lieber Freund," schnatterte die Gans.

„Dann," fuhr der Redner fort, „schilt man böse Weiber nicht alte Drachen? oder junge Verführerische nicht glatte Schlangen? sind Molch, Basilisk, Vampyr, Vielfraß, Rhinozeros und Kameel nicht die gebräuchlichsten Schimpfnamen?

„Und wie häuft man auf mich allein die Schmach von tausend Lastern," sprach der Bock und stieß mit den Hörnern.

„Mich nennt man Isegrimm," heulte der Wolf.

„Mich Braun," brummte der Bär.

„Und dann weiß ich nicht," fuhr der Obige fort, „ob ihr Lob nicht noch beleidigender ist, als ihr Tadel; denn welch' ungeheuere Ironie liegt darin, wenn sie dem, der just keine Brille braucht, den Falkenblick, jenem, der lange nach Sonnenaufgang sich aus den Federn erhebt, der Eule Wachsamkeit verleihen; und den, der nur um zu essen seine Schuldigkeit thut, sogleich mit Biene und Ameise vergleichen; wenn sie der gezwungenen Tugend die Unschuld des Lammes beilegen, oder wenn sie von einem Menschen, der einem andren aus Eigennutz anhängt, sagen: er ist treu wie ein Hund . . . Aber — wo ist denn das Hundegeschlecht?" fragte der Fuchs, indem er sich listig umschaute, „ich sehe es nicht in dieser Versammlung?"

„Hm!" schnurrte die Katze mit einem scurrilen Lächeln, „wo sucht man den Hund anders, als hinter dem Ofen, oder als Jagdgehülfe gegen uns alle!" . . .

„Verrath! Verrath!" schrien darauf alle Thiere, und machten einen fürchterlichen Spectakel, „zerreißt den Renegaten!"

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. **A. Wallerstein** in Hannover brachte im Thalia-Theater in Hamburg an drei Abenden seine neusten kleineren Compositionen zur Aufführung. Einige erhielten besonderen Beifall, und mußten auf Begehren wiederholt werden.

Frl. **Haubold** aus Leipzig hat ein Engagement in Weimar angetreten.

Frl. **Babnigg**, so wie Hr. **Weixelstorfer** werden zu einem Gastspiel in Breslau erwartet.

Frau **Marra-Vollmer** wird ihren zweiten Gastspiel-Cyklus in Riga bis Mitte October fortsetzen.

Hr. **Roger** hat den Anerbietungen von Hamburg aus Gehör geleistet und gastirt dort. Er wird auch in Wien erwartet.

Neue Opern. Der Componist **Saloman** hat eine neue komische Oper vollendet unter dem Titel: „das Chor der Rache"; er wird sie nächstens auf der königlichen Bühne zu Berlin zur Aufführung bringen.

Joseph Netzer, jetzt in Mainz engagirt, hat seine zweite Oper: „die Königin von Castilien" vollendet.

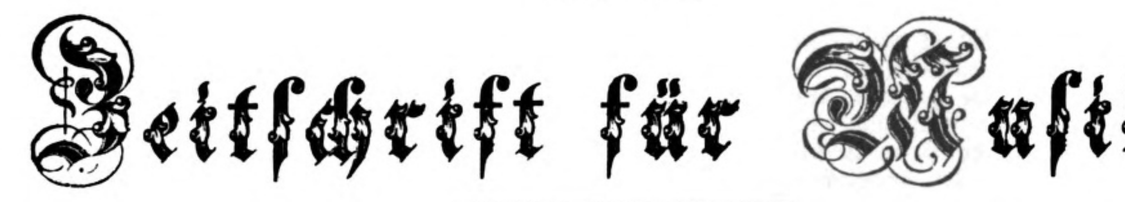
Vermischtes.

In **Dresden** kam die neue Oper „Gibby der Dudelsackpfeifer" von Clapisson zur Aufführung, und fiel glänzend durch.

Die neue komische Oper „der Kadi" von **A. Thomas** ist in der Opéra comique in Paris mit Erfolg aufgeführt worden, sie erlebte bis Ende Juli die 50ste Vorstellung.

Die Sängerin Frl. **Minna Schulz**, früher in Bremen, ist für den nächsten Winter in Göttingen engagirt.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 27.** Den 30. September 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Gesangschulen.

Johanna Kinkel, Op. 20. Anleitung zum Singen für Kinder von drei bis sieben Jahren. — Mainz, B. Schott's Söhne. Pr. 2 Fl. 24 Kr.

Johanna Kinkel ist die Gattin jenes Märtyrers für die Freiheit, dessen so viel bedauertes Geschick in den Gefängnissen von Rastatt noch unentschieden ist. Die Wittwe des unglücklichen Dichters, denn so darf man sie nennen, wird nun die alleinige Ernährerin ihrer Familie bleiben, welches schon allein ein hinreichender Grund wäre, dieses Werk zu empfehlen. Doch abgesehen von diesem traurigen Fall, so ist diese Schule an und für sich eine sehr empfehlenswerthe Gabe im Gebiete der musikalischen Literatur, und Niemand wird einen Fehlgriff thun, der seinem Herzen folgend sich dieselbe anschafft. Damit das Gefühl dem Urtheil aber nicht vorgreife, so wollen wir uns das Werk mit den Augen der unparteilichsten Kritik betrachten.

„Fast alle musikalisch begabten Kinder pflegen schon vor dem dritten Lebensjahre die Melodie, welche sie hören, nachzusingen. Da nun die meisten Lieder über den natürlichen Umfang der Kinderstimme hinausgehen, so verderben diese Bestrebungen gewöhnlich die zarte Kehle. Daher mag wohl das häufig ausgesprochene Vorurtheil rühren, daß das Singen in der Kindheit der Stimme schade. Ein in vernünftigen Grenzen geleitetes Singen schadet durchaus nicht, im Gegentheil, es fördert die Gesundheit der Lungen ganz eben so, wie ein mäßiges Turnen die Kraft des Körpers. Das schädliche Nachsingen ungemäßer, besonders allzu hoher Musikstücke läßt sich nur dadurch verhüten, daß man dem Triebe des Kindes nachgiebt, indem man ihm Uebungen und Liedchen vorsingt, die seinen Kräften angemessen sind.“ Mit diesen Worten führt uns Johanna Kinkel ihre Schule ein, und sie hat Wort gehalten. Der Umfang sämmtlicher Liedchen erstreckt sich vom eingestrichenen c bis höchstens zum zweigestrichenen d hinauf, und das erst nach gemachter Progression zum Schlusse hin. Größtentheils bewegt sich der Umfang innerhalb einer Sexte, also innerhalb der natürlichen Bruststimme des Kindes. Jedem dieser Liedchen gehen Solmisationen und Solfeggien voraus, und allen diesen Stücken ist eine interessante und das harmonische Gefühl bildende Clavierbegleitung untergelegt. Die Melodien dieser Liedchen sind größtentheils bekannten Opern und Volksliedern entlehnt, wobei Mozart und Weber hervorstechen, und die richtig untergelegten Texte handeln vom guten Vater und von der lieben Mutter, vom Christkindchen, vom Haselnüßchen, vom Großvater, vom dicken Mops und braven Pudel u. s. w. Dabei verlangt die Verfasserin nicht etwa dauernde Studien, sondern nur ein Viertelstündchen täglich, wonach wohl alle vierzehn Tage ein fehlerfreies Liedchen zu Stande kommen würde. Dieses 37 Folioseiten starke, systematisch geordnete und geschmackvoll ausgestattete Werk ist sichtbar auf vieljährige Erfahrung gegründet, und um so erfolgreicher auch in Schulen und Pensionaten einzuführen.

Die Verfasserin schließt ihre Vorrede mit folgenden Worten: „Möge dies Werkchen recht vielen Kindern und Müttern eine harmlose Freude bereiten." Möge für diesen frommen Wunsch das nützliche Bestreben dieser unglücklichen Frau, die selbst Mutter ist, einen kleinen Trost in der öffentlichen Anerkennung finden. C. G.

Die Musikzustände in Hannover.

1. Die Oper.

a) Die Verwaltung derselben.

Die Leser dies. Zeitsch. haben in derselben unseres Wissens seit Jahren keine Nachrichten über unsere Musikzustände gefunden. Eine genauere Darlegung der betreffenden Verhältnisse dürfte deshalb aus diesem Grunde gerechtfertigt erscheinen und um so mehr von Interesse sein, als Hannover hinsichtlich der musikalischen Kräfte und Mittel anderen Städten desselben Ranges durchaus nichts nachgiebt, ja es einigen derselben wohl gar darin zuvorthut. Wir wollen nun die verschiedenen Branchen einzeln besprechen und heute mit der Verwaltung der Oper beginnen.

Leider ist auch hier, wie in den meisten deutschen Residenzen, die oberste Leitung des Theaters einem Hofmanne, einem königl. Kammerherrn übertragen. Was derselbe für Begriffe von Kunst hat und wie es mit seiner Fähigkeit aussieht, das zeigt am deutlichsten seine bisherige mehrjährige Verwaltung. Wir wollen etwas näher darauf eingehen, weil dies eins der Grundübel ist, an denen unsere Oper laborirt. Vieles davon möchte zugleich auch auf andere Hofbühnen und ihre Leiter passen.

Unser kammerherrlicher Intendant nun behandelt das Theater nicht als Kunst-, sondern mehr als Geldspeculations-Institut; deshalb Mißgriffe und Verkehrtheiten in Masse. Was soll man zu der, meistens mit Geiz gleichstehenden, übergroßen Sparsamkeit bei Anschaffung neuer deutscher Opern, bei Aufführung und Ausstattung derselben, bei Salarirung der Componisten, bei Unterstützung junger mittellosen Talente, z. B. durch freien Zutritt zum Theater u. dgl. m. sagen? Was zu den Mißgriffen bei Engagements, wobei die künstlerische Fähigkeit nicht selten ganz außer Acht gelassen wird? Ein paar, noch dazu ungeschulte Töne in der Kehle, ein paar mühsam eingepaukte Opernpartien im Gedächtniß, ohne Geist und Leben, ohne jedes Verständniß abgesungen, können die der Kunst zum Segen gereichen und der Casse Vortheil bringen? — Es ist dies ein Punkt, der von den Bühnenvorständen vor allen Dingen beherzigt werden sollte. Man sollte, um nicht dem Handwerksmäßigen in der Kunst Vorschub zu leisten und Kunstwerke verhunzen zu lassen, keine Opernsänger- und Sängerinnen engagiren, die nicht in einer festzusetzenden Probezeit die nöthige Vorbildung und Befähigung genügend darthun, dabei aber das Urtheil des Kapellmeisters oder sonst dazu befähigter Kunstrichter respectiren, und nicht dem eigenen schwachen Gutdünken folgen und in's Blaue hinein engagiren. Ferner scheint unser Intendant hinsichtlich der Kunstproducte selbst von der Ansicht auszugehen, daß Alles, was weit herkomme, auch gut und schön sein müsse, welche Meinung in den höheren, höchsten und allerhöchsten Kreisen hier ebenfalls die herrschende zu sein scheint. Und da weiß man dann wie es geht — ein freundlicher Händedruck, ein gnädiges Zufriedenheitslächeln, ein lieblich lispelndes Bitten um Aufführung dieser oder jener italienischen Oper verfehlt seine Wirkung nicht. So bekommen wir denn ausländische, besonders italienische Opern leider bis zum Ueberdruß, neuere deutsche Opern aber höchst selten oder gar nicht, am allerwenigsten aber eine neue Oper hier zuerst zu hören. Man mag allerdings bis zu einem gewissen Grade auch die ausländischen Opern berücksichtigen, dagegen wollen wir nichts einwenden; aber gegen diese rücksichtslose Bevorzugung derselben und die principmäßige Zurücksetzung deutscher Opern müssen wir aus voller Seele protestiren. Da sagen denn die Herren Intendanten: „mit den deutschen Opern machen wir nichts, die Texte sind schlecht und die Musik ist langweilig und schwülstig." Leider ist das oft wahr; aber wer ist größtentheils Schuld daran, daß es so ist? Ihr Herren selbst. Muntert junge dichterische und musikalische Talente durch anfänglich kleinere Aufträge auf, bringt diese zu Gehör, honorirt entsprechend und bildet so jene zu größeren Arbeiten heran. Verjagt sie aber nicht durch euer despotisches „Nein" und versperrt ihnen nicht den Weg zu ihrer weiteren Ausbildung! So würde eure Wirksamkeit, statt wie bisher eine verderbliche, eine segensreiche sein; ihr würdet bald deutsche Kunst in üppiger Fülle aufblühen und grünen und sie und unsere Künstler mehr im Einklange mit dem Volke sehen!

Wenn man aber, wie hier, die neueste Oper des eigenen Kapellmeisters desavouirt, wenn man Marschner's „Adolph von Nassau", welches Werk zuerst oder doch sofort aufzuführen, nachdem es anderwärts gegeben, eine Ehrenpflicht unseres Intendanten hätte sein sollen; wenn man diese Oper bis jetzt, und zwar aus Geldrücksichten, noch nicht gegeben hat, wenn man, wie das bei jeder anderen Oper geschieht, die hier aufgeführt werden soll, lange hin und her horcht und forscht, ob die Oper hier und dort etwas „ge-

macht" und sie, weil das nicht der Fall ist, unberücksichtigt läßt, obgleich ihre Aufführung dessen ungeachtet hier vielleicht der Casse von großem Vortheil sein könnte; — wenn man so mit dem eigenen Kapellmeister verfährt, so kann der Leser sich leicht denken, wie es einem mit dem Theater in keinerlei Beziehung stehenden jungen Componisten ergeht, der sich mit einer Oper heranwagt. Einem solchen setzt man entweder gleich den Stuhl vor die Thür oder rechnet ihm vor, wie viel Zeit mit dem Einstudiren, wie viel Geld mit dem Ausschreiben der Stimmen, mit der Ausstattung der Oper verloren gegangen, wenn sie nicht gefalle, welches Risico man übernehme u. dgl. m., nimmt die Oper freilich wohl, um sich einen Schein von Humanität zu geben, zur Begutachtung an, schickt sie aber dem Componisten mit einem, allgemeine, freundlich ablehnende Floskeln enthaltenden Begleitschreiben wieder zurück, in dem auch wohl gesagt wird, der Componist thue wohl, seine Oper erst an einer kleineren Bühne aufführen zu lassen. Wenn aber ein mit reichen Mitteln ausgestattetes Hoftheater nicht so viel riskiren will, wie kann man dann dergleichen einem Provinzialtheater oder gar einer wandernden Truppe zumuthen? — Aber nein! riskiren will man nun einmal gar nichts, man zeigt nicht einmal den guten Willen, sondern läßt die allerbescheidensten Ansprüche eines jungen Componisten unbeachtet und führt statt dessen lieber, und oft mit bedeutenden Kosten, italienische Opern von Verdi und Cons. auf, oder sucht längst abgethane, mit Recht dem Vermodern anheim gegebene Sachen hervor, die aber natürlich bald wieder ad acta gelegt werden müssen. Die einzige Ausnahme, die unsere Intendanz seit Jahren gemacht, ist die, daß sie vorigen Winter eine einactige Oper: „der neue Oberst" von einem Hannoveraner, E. Hille, zuerst, sage zuerst, aufführte; indeß soll ihr Verdienst bei den Opfern, die der Componist bringen mußte, eben nicht gar groß sein und sich manche ergötzliche Geschichte davon erzählen lassen.

Daß der Intendant bei der Wahl der neu aufzuführenden Opern sich zuweilen nach den Wünschen des Hofes richten muß, das wollen wir nicht verkennen; unser Hof würde aber bei energischen Vorstellungen von einem für die Förderung der Kunst aufrichtig und hingebend wirkenden Manne die Rücksichtsnahmen nicht verlangen, die unser jetziger Intendant bisher und in den meisten Fällen für sich genommen. Deshalb fällt die Schuld wieder auf ihn zurück. Er ist sicher ein getreuer Diener seines Herrn, für den er an allen Ecken und Enden, freilich auf unverantwortliche Weise, spart und geizt, aber eben deshalb ein sehr schlechter Leiter einer Kunstanstalt. Wir wünschen ihn deshalb zum Heile der Kunst recht bald durch einen erfahrenen, kunstgebildeten und unabhängigeren Mann ersetzt zu sehen, der eine solche Stelle nicht wie ein Hofmann nebenbei bekleidet, sondern der sich die Förderung der Kunst, besonders vaterländischer Kunst und Künstler, zur alleinigen Lebensaufgabe gemacht.

Daß unser Kapellmeister Marschner zu solcher Handlungsweise des Intendanten nicht die Hand bietet, daß er den ewigen italienischen Dudeleien und den französischen galanten Trivialitäten nicht das Wort redet, das darf man wohl sicher annehmen. Aber, was hilfts? — er muß sich fügen. Ueberhaupt muß sein Verhältniß zur Intendanz ein für ihn sehr fatales und kränkendes sein. Factisch ist, daß er auf das Repertoire der Oper sehr geringen Einfluß ausübt. Ob er ihn durch eigene oder durch Anderer Schuld verloren, das können wir nicht genau angeben; vielleicht sind aber auf seine Empfehlung hin ein paar Opern deutschen Ursprungs zur Aufführung gekommen, die der Casse nicht den Vortheil gebracht, den der Intendant sich davon versprochen, und dadurch ist Mißtrauen entstanden. Hieran möchte etwas Wahres sein, und wahrscheinlich hat der Intendant solche Vorfälle benutzt, um die absolute Gewalt allein auf sich zu übertragen, mit der er sogar in der nachmärzlichen constitutionellen Periode unbekümmert fort regierte, und nach Belieben annahm und verwarf. Dergleichen, auch wohl die Wahrnehmung, daß unser Hof Marschner'scher Musik nicht eben hold ist, worüber Marschner sich freilich leicht trösten kann, sicher aber am meisten ähnliche Zurücksetzungen, wie die vorhin angeführte, mögen in Marschner eine Mißstimmung und Bitterkeit hervorgerufen haben, die er, vielleicht unbewußt, häufig auf seine Fachgenossen und ihre Productionen überträgt und dadurch zurückschreckt. Wir können sie uns wenigstens nicht anders erklären, wissen freilich nicht, ob sie sich nicht schon vor seiner Berufung hierher bei ihm gezeigt hat. Dem mag nun sein wie ihm wolle, wir glauben, daß Marschner bei seiner immer noch einflußreichen Stellung sich doch allzu passiv verhält, daß er für deutsche Kunst, besonders auch für junge Künstler und ihre Werke, mehr thun könnte als er bislang gethan, daß er ihnen freundlicher mit Rath und That zur Seite stehen und ihre Interessen, die ja auch seine eigenen sind, mit mehr aufopfernder Liebe vertreten könnte, ohne sich etwas zu vergeben. Wie wir später seine Verdienste zu würdigen wissen werden, so haben wir auch diesen wunden Fleck nicht unberührt lassen können, und ihn um so mehr mit schmerzlichem Gefühl berührt, als wir sonst in Marschner einen wahren deutschen Künstler von ächtem Schrot und Korn hochachten und verehren. Wir hoffen von

der Zeit, daß sie diesen Zwiespalt in ihm heben und sein inneres und äußeres Wirken und Schaffen in vollkommenen Einklang bringen werde.

So verlassen wir denn für heute den Leser mit dem Versprechen, ihm bald unser Orchester- und Sängerpersonal vorzustellen, worüber wir im Ganzen Erfreulicheres zu sagen haben werden.

Hannover, im Sept. 1849. M. P.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Fr. Commer, Collectio operum music. batav. saeculi XVI. Schott. Tom. VIII.

Wird besprochen.

Für Schulgesang.

J. C. G. Nitsche, Musikalischer Mädchen-Liederkranz. Grünberg, Fr. Weiß. 1stes Heft. 1ste und 2te Stimme 2 Sgr., 3te Stimme 5 Sgr.

Wird besprochen.

Bücher.

R. Wagner, Die Kunst und die Revolution. Otto Wigand, 1849.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 28.** Den 3. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Briefe über Kunst und Leben.

I.

Es ist still geworden in der Welt. Die Schlachfelder liegen öde und wüst da, das Schwertergeklirr hat sich in ein widerliches Gekritzel verloren, das aus den Cabinetten der Fürsten heraustönt, und auf eine wo möglich noch widerlichere Weise die Runde durch die Zeitungen macht. Ein Ekel erfüllt die civilisirte Welt, der Ekel über die eigene Schwäche und die Erbärmlichkeit, man möchte sich selbst zerstören, um nur aus dem schlammigen Kothe der Narrheit, des Dünkels und eines scheußlichen Egoismus herauszukommen. O wohl dem, der in diesem Augenblick das tief gesättigte Europa verlassen und in den Wäldern von Amerika der Menschen und ihrer Thorheiten vergessen kann; wohl dem, der nicht nöthig hat, mit widerstrebendem Herzen den „Ereignissen" und Institutionen des civilisirten Europa Theilnahme zu schenken; wohl dem, der durch die Revolution und eine thätige Mitwirkung bei derselben nicht gezwungen wird, über deutsche Zustände und für Deutsche zu schreiben! Deutsch! wem steigt nicht das Blut in die Wangen, wenn er diesen Namen ausspricht, und an die letztverflossene Zeit denkt? Deutsch! das heißt Schmach und wieder Schmach, deutsch! das ist der Inbegriff der Kleinlichkeit und eines fluchwürdigen Particularismus, der Vielrederei und des heillosesten Wirrwarrs, den die Geschichte aufzuweisen hat. Begeisterung, Aufopferung, Unterordnung, Kühnheit der That, und nicht blos des Gedankens, diese nothwendigen Attribute der Revolution sind mit dem Namen „deutsch" unvereinbar; ja wohl, wir sind begeistert, aber über uns selbst, wir opfern uns auf, aber nur für unser eigenes Interesse, wir ordnen uns unter, aber gewiß nur unter uns selbst, wir sind kühn mit der That, aber sicher nur im äußersten Moment der Verzweiflung; jedoch wenn es das große Ganze gilt, wenn es heißt: stellt Euch in Reih' und Glied, um der Freiheit werth zu sein, — dann kommen wir mit unserer famosen Kritik zum Vorschein, dann sind wir wieder ganz deutsch, d. h. wir zupfen und tupfen so lange an den Menschen, die um uns sind, vom Höchsten bis zum Niedrigsten herum, wir nörgeln, wickeln und zersetzen so lange, bis die Freiheit trauernd ihr Antlitz verhüllt, und auf's Neue in unabsehbare Ferne entrückt ist. Das ist die Geschichte der deutschen Revolution vom Jahre 1848. —

Eine traurige Geschichte — wenn man sie nur vergessen könnte!

Ich will's versuchen. „Kurz ist das Leben, lang ist die Kunst," d. h. die Leidenschaften der Menschen, und wenn sie auch in imponirender Weise zum Vorschein kommen, werden gar bald in sich selbst ihr Grab finden; aber der Genius dieser Menschen, der ist ewig, der lebt fort in ihren Werken. Ich war vor wenigen Wochen in Straßburg. Die Stadt war voll von Flüchtlingen, von getäuschten Hoffnungen, von Rachegefühlen, kurz von Leidenschaften aller Art. Man hatte sich flüchten müssen vor dem gemeinschaftlichen Feinde; aber als wenn die Menschen der Feindschaft bedürften, setzten sie sie unter sich fort; man

stritt sich, man klagte sich gegenseitig an, man beneidete sich gegenseitig, man ließ noch im Unglück den Unterschied des Ranges und des Vermögens gelten. Und über dem Allen ragte der Dom in seiner alten, wunderbaren Weise hervor, eine lebendige Anklage gegen die Menschen, und doch ein herrliches, unvergängliches Denkmal menschlicher Größe. Die Kunst ragte hoch über die Menschen und ihre Thorheiten hervor — ja wohl, kurz ist das Leben, lang ist die Kunst!

Wenn wir Alles im Leben erschöpft haben, wenn wir todtmüde sind von dem, was uns die Gesellschaft zu bieten vermag, dann hat doch noch die Kunst ihren reichen Quell für uns bereit, dann wird sie uns noch am ehesten erquicken und aufrichten können. Ich empfand das noch vor wenigen Abenden. Ich war im Theater, Roger sang den Edgardo in Lucia von Lammermore. Was hat die Kunst aus diesem Roger gemacht! Vor einigen Jahren habe ich ihn oft gehört, es war ein Genuß, wie es deren so viele im Leben giebt: ich verließ damals das Theater in derselben Stimmung, mit der ich aus einem Salon kam, der mit den neuesten Dingerchen der modernen Industrie ausgeschmückt war; aber jetzt! Roger ist ein Anderer geworden, der künstlerische Fonds, der in ihm war, hat sich auf eine mächtige Weise entwickelt, es ist nicht mehr der französische Romanzensänger, den wir vor uns haben, nein, es ist der Tragiker, der Held, der hinreißen, der begeistern kann, und Roger's Talent ist erst jetzt auf die Bahn gelenkt worden, für die es ursprünglich bestimmt war, schlimm nur, daß seine natürlichen Mittel kaum noch zureichen, diese neue Laufbahn zu verfolgen. Die französische Schule, die komische Oper haben seiner Stimme Das genommen, woran wir Deutsche in tragischen Opern vor allen Dingen gewöhnt sind; die nothwendigen Tugenden eines Sängers der Opéra comique, die Fertigkeit im Rouladen-, Cadenzen-, Triller-, ja sogar im Graciössingen, all' diese Tugenden, die Roger in so hohem Grade besitzt, sind für seinen neuen Wirkungskreis Fehler, an denen er in den meisten Fällen scheitern kann. In Opern, wie Lucia, wird dies weniger hervortreten, aber in den Hugenotten dürfte es wohl seine Geltung beanspruchen. Jedoch will ich nicht vorgreifen, er wird noch als Raoul auftreten und vielleicht meine Befürchtung zu Schanden machen. Sein Edgardo war eine Meisterleistung, er wußte in seiner Darstellung eine sehr glückliche Mischung der Liebenswürdigkeit und tiefsten Leidenschaftlichkeit geltend zu machen, die mir im Theater in dieser Rolle noch nicht gegenübergetreten ist. — Sein George Brown dürfte in der Darstellung den Hamburgern weniger gefallen haben, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er aus diesem Unterlieutenant nicht einen Naturburschen machte, der mit Händen und Füßen ausschlägt, sondern einen mit den Formen der Bildung, und zwar der französischen gesellschaftlichen Bildung, ausgestatteten Cavalier. Was den Gesang anbetrifft, so thut Roger in dieser Rolle viel zu viel, er kommt aus dem Falsett und den Rouladen kaum heraus. Dies ist eine Erscheinung, die sich sehr leicht erklären läßt. Wenn man eine Rolle zwei-, dreihundert Mal gesungen hat, wird es eines ganz anderen Wirkungskreises als den des Theaters bedürfen, um sich vor dem Zuviel zu bewahren. Uebrigens weiß Roger gerade in dieser Rolle eine glänzende Technik geltend zu machen, und wenn unsere deutschen Kritiker und Sänger die Nase rümpfen über die „Verunstaltung" der Boieldieu'schen Musik, so mögen sie nicht vergessen, daß diese Verunstaltung Jahre lange Studien voraussetzt, die sowohl den Herren Sängern, als auch den Kritikern nicht schaden könnten. —

Theodor Hagen.

Kleine Zeitung.

Die Comödie der Thierwelt.
Eine Fabel,
erzählt von Carl Gollmick.

(Fortsetzung.)

Da erhob sich der Löwe und brüllte mit Würde: „Wozu wären wir großmüthig, wenn wir eine Tugend bestrafen wollten, von welcher der Mensch nichts weiß. Ich meine die Treue. Lasset den Hund ruhig zu den Füßen seines Herrn liegen." Dann fuhr er fort, indem er stolz um sich blickte:

„Eure Klagen sind gerecht, denn wir selbst sind ja nicht einmal verschont geblieben von den Injurien der Menschen. Was nutzt es, daß sie uns König Nobel oder Rufanus tituliren, wenn sie uns auf der anderen Seite wieder Brevel nennen, oder mit dem Esel auf Branntweinschildern parallelisiren, wenn sie unseren angeborenen Adel auch Liliputanern beilegen, die höchstens nur Schaafnaturen haben, oder jenen Gewaltsherrschern, die wohl den reißenden Grimm, aber nicht die Großmuth mit uns gemein haben. Die Schmach, die uns die Menschen anthun, überwiegt tausendmal ihre zweideutigen Ehrenbezeigungen. Und wir, die Attribute hoher Götter, sollen diesen von Leidenschaften durchfurchten Menschen länger mit unseren Eigenschaften aushelfen, wir, die wir sie an Mäßigkeit und an Gerechtigkeit beschämen . . . .

„Auch an Gerechtigkeit?" schnaubte die Hyäne und zeigte ihr furchtbares Gebiß.

„Ja, du gemeiner Wütherich" erwiderte der Löwe; „denn

wann haben wir jemals mit den Eigenschaften der Menschen geprahlt? Wann haben wir gesagt: Fuchs, Dompfaff oder Blindschleiche sei ein Jesuit, der Tiger ein Tyrann, die Katze verliebt wie ein Mädchen oder der Gelbschnabel ein Professor der Rhetorik?" „So wollen wir Rache nehmen an diesen glatten Bestien," grinzte ein fetter Pavian, „die immer sagen, wir Affen seien der Uebergang zum Menschengeschlecht, während diese doch nur der Uebergang zu uns Affen sind." —

„Ich will nicht mehr auf mir herumreiten lassen," wieherte das Roß.

„Mir soll man nicht mehr die Haut über die Ohren ziehen," seufzte der Haase.

„Ich will nicht mehr trommeln lassen auf meinem Fell," blöckte das Kalb.

„Und wir wollen nicht mehr den gewaltigen Hals unter ihre Joche beugen," brüllte ein mächtiger Stier. „Sammelt euch um meine Person, ihr Ochsen, wir wollen frei sein wie unsere Väter waren, und uns nicht fürchten vor der Macht des Menschen. Wir wollen unsere furchtbaren Kräfte gebrauchen."

„Wir wollen Alle gleich sein," pfiff eine Spitzmaus. „Ja, das wollen wir!" schrien alle Thiere. „Rache an den Tyrannen! Zu den Klauen! Wetzet eure Schnäbel, entfaltet eure Zähne!"

„Und schon drohte die furchtbarste Revolution der Weltgeschichte loszubrechen, die der rohen Kräfte gegen civilisirte Macht, schon wollten die Thiere nach allen Weltgegenden zerstieben, als sich der Löwe erhob und gleich dem Donner auf die Menge herabbrüllte: „Hiergeblieben, ihr Unsinnigen! Wozu bin ich euer Präsident, wenn ihr thun wollt, was euch beliebt? Was? Ihr wollt gleich sein? d. h. mit anderen Worten: ihr wollt Einer so viel besitzen wie der Andere? und vergeßt doch, daß die Natur uns Alle ungleich geschaffen hat. Ist denn ein Blatt des Waldes, ein Tropfen Wasser dem anderen gleich? Wenn der Geier dem Lamm die Hälfte seiner Wolle nimmt, hat er dann auch die Hälfte seiner Unschuld? Es giebt auf Erden keine Gleichheit, denn der Esel wird immer Esel bleiben, auch wenn er zehnmal meine Haut über sich zöge. Uebrigens seht ihr mir ganz darnach aus, daß ihr die Theilung nur zum Vorwande gebraucht, um alles zu fressen. Ich verbitte mir aber künftig derartige Propositionen. Die einzige Gleichheit wäre eure Dummheit, wenn selbst darin nicht wieder Einer den Anderen überträfe. Dixi! „Aber wer blöckt da? wer bittet um's Wort?"

Und ein gutmüthiges Schaaf kletterte auf den Höcker eines Kameels: „Erlaubt, daß auch ein friedlich gesinnter Bürger sein Votum abgiebt," und der neue Volksredner sprach: „Ihr wollt eure Naturrechte mit Blut wiedergewinnen, und übersehet in eurem blinden Eifer die Feuermaschinen unserer Feinde. Sollen wir ihnen etwa freiwillig ein Treibjagen eröffnen und geradezu in ihre Küchen und Bratspieße rennen? Wäre diesen Feinschmeckern ein Tigerbraten, eine Elephantenkeule, oder gar ein Löwenragout nicht gerade sehr willkommen? Habt ihr nicht schon tausendmal gehört, daß wir für die Freiheit noch nicht reif seien? Deshalb wartet, bis man es uns gefälligst mittheilt. Seht mich an. Schon sehr oft habe ich meine Wolle hergegeben, und immer wächst sie mir wieder auf's Neue. Bin ich nicht zu beneiden? Deshalb noch Geduld, meine Brüder; denn Geduld überwindet Alles, und Ruhe ist die erste Bürgerpflicht."

Das gute Schaaf wollte noch mehr reden, aber zum Unglück überfiel es ein Krampfhusten, und es mußte abtreten.

„Hätte ich doch dem dummen Vieh keinen solchen Scharfsinn zugetraut," sprach der Löwe, „aber was sagt unser Fuchs dazu?"

„Ich meine," entgegnete dieser, „List geht über Gewalt, und wir rächen uns, indem wir uns stellen, als wären wir fröhlich und zufrieden. Und lehrt die Erfahrung nicht, daß die gewohnte Selbsttäuschung am Ende zur wirklichen Wahrheit wird? So wollen wir vergnügt sein, wollen uns amüsiren auf Kosten der menschlichen Thorheiten, dann ärgern sie sich, und Aerger tödtet mehr als Klaue und Gebiß. Ihr wißt es Alle, am meisten mißbrauchen uns jene Leute, die aus Täuschungen eine Profession machen und sich, glaub' ich, Priester Thaliens nennen. Diese gerade sind unsere größten Beleidiger, indem sich jeder Gaukler einen Löwen des Tages oder einen Phönix nennt. Und gerade ihre Comödien sind es, worin sie am meisten mit uns prahlen. Wohlan! so laßt uns auch einmal eine solche Comödie aufführen, und gerade mit jenen Eigenschaften, welche die Menschen von uns borgen, selbstständig auftreten. Zu ihrem Aerger gesellt sich dann die Schaam; wir vernichten sie moralisch, und . . ."

Aber der Redner konnte nicht enden, da sich ein solcher Beifallssturm erhob, der jedes seiner folgenden Worte verschlang; Alles schrie bravissimo, stieß und schlug um sich, bäumte, wälzte sich vor Entzücken, und selbst der Löwe klatschte in seine Klauen.

„Dein Rath ist vortrefflich," brüllte derselbe, „und zum Lohn dafür wollen wir deinen Schweif in den Adelstand erheben. Fortan heiße Jeder, der uns schmeichelt: Fuchsschwänzer." Und alle Thiere huldigten dem glücklichen Parvenue, am meisten aber die Katze, die sich schnurrend an ihn schmiegte, weshalb auch der Name Schmeichelkatze entstanden sein mag. Der Fuchs aber versicherte Alle seiner ganz besonderen Gunst.

„Und nun auch sogleich an's Werk, und an die Rollenvertheilung," sprach der Löwe. „Da aber unser großes Personal beschäftigt sein muß, und die Bühne sehr ausgedehnt ist, so müssen wir vor allen Dingen eine Oper haben, die für diese colossalen Verhältnisse paßt, denn wo giebt's einen prachtvolleren Prospectus, als diese Bergkette oder dieses Meer? wo ein reizenderes Podium mit seinen Waldcoulissen, als diese Wiese, und wo ein klareres Himmelsblau? Und sollten wir Donner und Blitz gebrauchen, so wird Bruder Aar,

der Liebling Jupiters, schon dafür sorgen. Hofcomponist soll Freund Mauser aus dem Hämmerlingsgeschlecht werden. Er muß uns in aller Eile eine große Opera aus bekannten Weisen zusammensetzen, wobei ihm die Diebsvögel Spatz und Elster behülflich sein können. Die Finales übergeben wir der Tarantel. Dich, geliebter Schlangenadler, machen wir, deiner ausgezeichneten Schwungfeder wegen, zu unserem Bureaukraten; du verdienst dieses Amt, da man dich ja am Vorgebirge der guten Hoffnung Secretair-Vogel nennt; du, Geißel-Scorpion, kannst ihm als Recensent assistiren, und du, grönländischer Delphin, von den Franzosen Souffleur genannt, sollst auch diesen Namen in der That führen. Zum Kapellmeister ist der Elephant, seines großen Rüssels, seiner breiten Ohren und seiner dicken Haut wegen, wie geboren, doch kann ihm das Einhorn als Vice-Director zur Seite stehen. Damit ihr aber in eurem Eifer nicht nachlaßt, so soll euch der Büffel Tag und Nacht in die Rippen stoßen; diese unausgesetzte Thätigkeit soll dann hinfüro „büffeln" heißen. — Weshalb aber richtet der Strauß aus Afrika sein Haupt noch höher empor?"

„Weil du mich vergessen hast," kreischte unwillig der Struthio.

„Hm," sprach der Löwe, „so ernennen wir dich zum Walzerfabrikanten unserer Hofbälle und zugleich zum Director der italienischen Oper."

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Tonkünstler-Verein. In der Abendunterhaltung für Mitglieder am 17ten Sept. machte der Verein in einem Quartett für Streichinstrumente von C. Klitzsch (Mscpt), ausgeführt von den Mitgliedern Meyer, Wilschau, Rübner und Tautmann, eine interessante Bekanntschaft. Namentlich war es der erste Satz des Werkes, welcher die Anwesenden durch Reichthum und Eigenthümlichkeit der Melodien, wie durch kernige Harmonik fesselte. Nächst diesem machte der dritte Satz (Andante) durch das ihm entströmende innige Gemüthsleben nachhaltigen Eindruck. Scherzo und Finale, insbesondere das Trio des ersteren, fand man weniger wirkungsvoll, ein Umstand, der theils in der Composition an sich, theils auch in der Ausführung, welche wegen Mangels an Zeit nicht gehörig und dem Wunsche der Vortragenden selbst entsprechend vorbereitet werden konnte, seinen Grund hatte. Man sprach das Verlangen aus, das Werk noch ein Mal zu hören, und wird deshalb dasselbe in einer der nächsten Unterhaltungen nochmals zum Vortrag gelangen.

Außer dem Quartett kamen durch die Vereinsmitglieder Albrecht und Papir die E-Moll Sonate für Pianoforte zu vier Händen von Onslow, ferner durch eine Schülerin des Hrn. Meyer Arie für Altstimme aus dem „Elias", endlich durch Hrn. Meyer Arie von Gluck und ein Lied eigener Composition (Mscpt.) zur Ausführung. Sämmtliche Ausführende erwarben sich die beifällige Zustimmung und den Dank der Versammlung.

In Abwesenheit des Schriftführers:
A. Dörffel.

Tagesgeschichte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Kapellmeister des Stadttheaters zu Frankfurt a. M., Hrn. **Louis Schindelmeisser**, wurde dieser Tage von dem Herzog zu Sachsen Coburg-Gotha die dem Herzogl. Sachsen Ernestinischen Hausorden affiliirte goldene Verdienstmedaille verliehen, und dieselbe nebst der Decoration und einem Exemplar der Ordensstatuten durch das Sächsische Staatsministerium zugesandt.

Vermischtes.

Die vom Hoforgelbauer W. Meyer jun. aus Hannover neu erbaute Orgel in der reformirten Kirche in Celle wurde am 26sten Aug. d. J. kirchlich eingeweiht. Der jetzige Pastor Hugues hielt eine schöne Weihrede und Predigt, und der Stadt- und Schloß-Organist Stolze, der zuvor die Revision vorgenommen, und das Werk (von 12 klingenden Stimmen auf 2 Manualen und Pedal) für gut und dauerhaft befunden hatte, spielte zur Erbauung der zahlreich versammelten Gemeinde die Orgel.

Frl. **Antonie Tuczeck**, Schwester der Hofopernsängerin, wagte nach den Gastspielen ihrer gefeierten Schwester den ersten theatralischen Versuch in „Lucia" auf der Bühne zu Breslau, und erntete überraschenden Beifall. Ihre wohlklingende reine jugendliche Stimme, ihre vortheilhafte Gestalt, so wie ihr schönes und angenehmes Aeußere, werden ihr eine glückliche Laufbahn versprechen.

Berichtigung. Nr. 17, S. 90, Sp. 1, Z. 22 beliebe man das „nicht" zu streichen.

Geschäftsnotizen. Leipzig, Aufsatz Nr. 20 betr. Wir dürfen einer Specialität, wie die angeregte, nicht so viel Raum widmen. Soll Ihr Artikel Aufnahme finden, so müssen wir Sie ersuchen, denselben beträchtlich zu kürzen, und Sie können denselben zu diesem Zweck in der Friese'schen Handlung in Empfang nehmen. Angenehm wäre es uns, Ihre Bekanntschaft zu machen, wobei wir Ihnen, wenn Sie es wünschen, Verschweigung Ihres Namens zusichern.

D. Red.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 29.

Einunddreißigster Band.

Den 7. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Adolph Bergt, Op. 6. Capriccio. — Leipzig, C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

— —, Op. 8. 2me Capriccio. — Ebend. Pr. 1 Thlr.

Ist Einer unter den jüngeren Tonkünstlern, auf welchen man große Hoffnungen gründen darf, so ist es Bergt. Wie kein Anderer von ihnen hat er eine Zukunft vor sich. Die ursprüngliche Kraft seines Talentes treibt so gesunde, volle Blüthen, daß die herrlichsten Früchte nicht außenbleiben können. Wir sprachen uns schon vor einiger Zeit in diesem Sinne aus, und sind jetzt bereit, näher hierauf einzugehen. Man könnte nämlich, hinblickend auf die Leichtigkeit, mit welcher unser Künstler die musikalischen Formen beherrscht, hinblickend auf die Frische seiner Melodien, auf die Kernigkeit seiner Harmonien, auf die ganze durch und durch organische Gestaltung seiner Werke, zu der Frage geneigt sein, weshalb wir zunächst nur von Blüthen und nicht schon von Früchten sprechen, weshalb wir nicht so sehr auf das blicken, was er bereits vollbracht hat, als vielmehr auf das, was er noch vollbringen soll und wird. Die Antwort wird dem nicht verborgen bleiben, welcher mit sich über den eigentlichen und wahren Beruf der Kunst und des Künstlers im Klaren ist.

Der hohe, göttliche Beruf der Kunst fällt ganz mit dem der Religion und Wissenschaft zusammen. Ist es wahr, daß dieser Beruf darin besteht, die Menschheit zu befreien, zu erlösen, d. h. sie frei zu machen von dem, was sie in feindselige Parteien zerklüftet, was ihr Elend und Verderben bringt, also frei zu machen von der Wurzel alles Uebels, der Selbstsucht, so ergiebt sich für den Künstler ganz einfach die Folgerung: er muß vor allem selbst frei, mit anderen Worten: er muß ein sittlich hoher, guter Mensch sein. Bei sich selbst hat der Künstler, welcher treu seinem Berufe leben will, den Anfang zu machen; er muß sein Inneres läutern von dem Unlauteren, und nur, wenn er sich über seine persönlichen Interessen zu erheben, wenn er sich selbst zu verleugnen vermag, wird er durch sein Wirken einen segnenden Einfluß auf Andere ausüben können. Dieser Läuterungsproceß ist die innere Entwickelung jedes strebenden Menschen. Diese Entwickelung aber hat ihre besonderen Phasen. Als Jüngling sieht der Mensch begeistert in die Welt hinaus, er verliert sich in idealer Anschauung dessen, was um ihn ist; Pläne durchkreuzen mannichfach seinen Geist: er will. Fortschreitend im Leben sammelt er schmerzliche Erfahrungen, betrübende Erlebnisse; allmälig gewinnt er eine Anschauung des Lebens, wie es in der Wirklichkeit ist, und — er leidet. Doch es drängt ihn, die Gegensätze, welche beide Welten, die Welt der Ideale und die Welt der Wirklichkeit, ihm vor Augen legen, in Einklang zu bringen; er greift vermittelnd ein: er handelt. Durch solches Handeln thut er Etwas für die Menschheit: er befreit, er erlöst sie. Diese höchste Aufgabe des Künstlers wird aber nur ein star-

ker, durchaus streng in sich abgeschlossener Charakter erfüllen können.

Bergt, abgesehen jetzt von der Begabung, die als Geschenk des Himmels ihm zu Theil geworden, hat sich in seinen Werken stets als ein solcher Charakter offenbart, — ein Charakter freilich, der nicht jedem oberflächlichen Blick sich erschließt, ihm Einsicht in sein innerstes Wesen gestattet. So sehr Bergt ein hervorragendes Talent, so sehr ist er auch eine hervorragende Persönlichkeit, die sich (wie die Philosophen sagen) kühn auf sich selbst stellt. Fast bis zur Starrheit zeigt sich diese letztere Eigenschaft in dem ersten der beiden vorliegenden Capriccios ausgeprägt. Harmonische Härten (wie die Musiker sagen) finden sich in großer Menge, und er meidet sie selbst nicht bei Regungen milderer Stimmung. In seinen neulich angezeigten Charakterstücken (Op. 7) dagegen, wie in dem zweiten Capriccio, erschließt er sich schon mehr und mehr. In diesen Werken sind häufiger lichte Stellen, der Künstler zeigt sich weicher, hingebender, vermittelnder, als früher. Was er thut, thut er nicht zunächst seinetwegen: er thut es für das Ganze. Er geht über sich hinaus, seine Stimmungen erweitern sich. Es kann nicht anders sein, als daß die drei Werke, von denen hier die Rede, in derselben Reihenfolge entstanden sind, als die Zahlen anzeigen. Die Anfänge der weiteren Entwickelung sind da: es steht noch viel von Bergt zu erwarten, und der Ausspruch rechtfertigt sich, daß er wie kein anderer jüngerer Künstler eine Zukunft vor sich habe.

Ein Blick nunmehr auf unsere vorzüglichsten Künstler, auf Schumann, Heller, Gade. Schumann hat Erlösendes vollbracht, er hat seine Sendung erfüllt und erfüllt sie täglich; ich erinnere nur an seine zweite Symphonie und sein Trio (vergl. Bd. 30, S. 52 und S. 187 d. Bl.). Heller ist in stetem Ringen, sich selbst zu befreien; auch er hat Augenblicke schon gehabt, wo er „dem Weltgeist näher stand als sonst" und eine Frage an's Schicksal zu thun berechtigt war. Gade hat bis jetzt noch gedichtet (Bd. 30, S. 227). Alle drei Künstler sind in Lösung der hohen Aufgabe bereits weiter vorgeschritten, als Bergt. Daß dieser nicht nachbleibe, gebe sein guter Genius!

Nach all' diesem dürfen, jenen höchsten Beruf des Künstlers im Auge behalten, die vorliegenden Werke nicht als Früchte, sondern als Blüthen, aber als frischeste, vollste Blüthen eines Künstlerlebens bezeichnet werden, und zwar eines Künstlerlebens, das noch nicht durch innere Stürme erschüttert, noch nicht durch einen gewaltigen Aufruhr seiner Elemente in Kampf mit sich selber gebracht worden ist. — Was das Musikalische, die Bearbeitung des Stoffes u. s. w. anlangt, so reihen sie sich den trefflichsten Erzeugnissen der Gegenwart an. Ausführenden wie Hörenden werden sie, wenn nicht bei erster Kenntnißnahme, so doch bei näherem Eingehen ein freundliches Entgegenkommen reichlich lohnen. Die Ausführung ist nicht leicht, bietet aber auch nicht Schwierigkeiten, die nur durch virtuose Fertigkeit zu überwinden sind. — Eins thut mir an den Heften leid: die französischen Titel.

A. Dörffel.

Aus Berlin.

I.

Ausschweifende Betrachtungen über die Königl. Oper.

Die großen politischen Fragen beeinträchtigen noch immer das Interesse an der Musik. Möge der trübe Himmel sich endlich erheitern, und die große Friedenssonne Wissenschaft und Kunst neuen Aufschwung geben! Wir wollen uns gern darüber beruhigen, daß wir den „Propheten" nicht zu hören bekommen sollen. Dem Componisten sollen die Kräfte der Berliner Oper nicht genügen. Prüfen wir sie deshalb einmal und sehen wir zunächst nach Außen. Es treten uns da drei große Erscheinungen entgegen: Frau Viardot-Garcia, Frl. Lind, und die neu aufgetauchte Frau Sontag. Frau Viardot-Garcia ist eine Altistin mit einigen passablen Tönen in der Tiefe und der Mittellage. Ihre Kunst erregt hauptsächlich darum so großes Erstaunen, weil sie unternimmt, mit so dürftigen Mitteln Partien wie die Valentine, Alice, Donna Anna, Norma u. s. w. zu singen. Es läßt sich aber die Natur durch alle Kunst nicht ersetzen, und Fr. Viardot-Garcia kann sich durch dergleichen Rollen nur „durchlügen" (wie die Sänger es bezeichnen); ihr ganzer Kunst- und Kraftaufwand kann nur den Zweck haben, Gebrechen und Mängel zu verdecken. Nur wenn sie als Altistin wirken kann, wie z. B. in frei gewählten Concertliedern, steht ihre Leistung höher. Dies die wahre Charakteristik ihres Gesanges. Mit ihrer Darstellungskunst verhält es sich ähnlich. Denn wie vollendet ihre Gesangstechnik, so ihre Mimik. Aber leider haben die schaffenden Geister die Künstlerin hinsichtlich ihrer Persönlichkeit auf so abschreckende Weise vernachlässigt, wie mir nur noch bei Frau Unzelmann vorgekommen ist. Wäre diese letztere übrigens in geistiger Hinsicht nicht eben so glänzend ausgestattet als Frau Garcia, so würde ich ihrer in dieser Weise nicht Erwähnung gethan haben. Frau Garcia wirkt durch Gesang und Mimik nur in der tragischen Oper, und zwar um so mehr, je krasser die Situation ist. Stellen wir daneben

Fr. Köster, so sehen wir wohl eine kleinere Künstlerin, aber eine mit ausgezeichneten Mitteln begabte, die stets wohlthätig auf Ohr und Gemüth wirkt, die nach erschütternden Momenten zu versöhnen weiß, die überhaupt der Kunst (in obigem Sinne) weniger als der einfachen Wahrheit bedarf. — Frl. Lind hat nicht die Nachtigallenklarheit der Frl. Tuczek und der Fr. Köster, aber außerordentliche andere Vorzüge vor denselben. In den Partien, die ihrer Individualität anpassen, ist sie meisterhaft und unübertrefflich. So in der Nachtwandlerin, im Freischütz, oder in der Vestalin (wo sie mich in der Scene an ihrem Grabe am tiefsten ergriffen hat). Für Meyerbeer's Opern, Vielka ausgenommen, haben aber ihre Mittel nie ausgereicht; eben so wenig für viele andere, besonders deutsche Opern. Endlich sind ihre Kräfte stark im Abnehmen begriffen. — Die dritte Gesangsgröße ist die wiedererstandene Frau Sontag. Ich habe sie nie gehört und will meine Zweifel wegen der Behauptung, daß ihre Stimme wo möglich noch schöner und klangreicher als früher sei, noch unterdrücken; aber daß, wie man ebenfalls behauptet, auch ihre Figur majestätischer und angenehmer u. dergl. geworden sei, das will mir durchaus nicht in den Kopf. Man denke sich eine Taille, wogegen die Birch-Pfeiffer'sche höchst schlank ist, und passe der zugehörigen Persönlichkeit dann die verschiedenen Liebhaber-Rollen an. Auch bezweifle ich, daß man in Deutschland heut zu Tage sich mit den Rossini'schen und Donizetti'schen Cadenzen zufriedenstellen wird. Die Garcia und die Lind verdanken ihren Ruf ganz hauptsächlich ihren Leistungen in der deutschen Oper. Könnte man übrigens den Ruhm dieser drei Sängerinnen von ihren Leistungen immer abziehen, es würde sich oft da Nichtbefriedigung finden, wo sonst nur lauter Enthusiasmus redet. —

Ehe ich die Berliner Sänger nun näher in Augenschein nehme, erlaube ich mir eine Abschweifung. Berlin hat die Berühmtheit beider Sängerinnen, der Garcia und der Lind, vor einigen Jahren geschaffen. Ich fürchtete damals sehr, daß das Urtheil, der Enthusiasmus Berlins andern Orts Lügen gestraft werden würde. Aber im Gegentheil. Während in Berlin stets eine Partei war, die das Richtige erkannte, d. h. die den großen Vorzügen dieser Sängerinnen Gerechtigkeit wiederfahren ließ, aber nicht blind gegen ihre Mängel war, hat man in anderen Orten Deutschlands, in Frankreich und England kein Maaß in ihren Lobpreisungen gefunden. Um den Berlinern und ihrem Kunsturtheil inzwischen noch weiter Genugthuung zu geben, erinnere ich, daß die überschwengliche Partei damals die von Rellstab geleitete war. Man weiß, welchen mächtigen Einfluß die Vossische Zeitung ausübte. Der 18te März hat diese Macht so ziemlich gebrochen. Und das ist in der That ein großes Glück für die Kunst. Rellstab's Einfluß war wirklich von der gefährlichsten Bedeutung. Sein Wille ist bis heute noch für die Intendantur Befehl. Er stand dem Theater nicht gegenüber als Kunstkritiker, der's eben nur mit der Kunst zu thun hat, sondern er stellte sich zu den Sängern und Sängerinnen in das Verhältniß eines Protectors, dem sie gewissermaßen Lohn und Brod verdankten, und der deshalb ihre größte Devotion beanspruchte. Die Kunst trat deshalb hinter die Person zurück; das Kunsturtheil wurde bestimmt von persönlichen Rücksichten. Und so ist es geschehen, daß tüchtige Sänger, die sich diesem angemaßten Verhältniß nicht fügen wollten, aus Berlin wegkritisirt wurden; daß anderen von der Intendantur Schwierigkeiten in den Weg gelegt wurden, daß, um einen Mißliebigen fortzubringen, die unsinnigsten Engagements gemacht wurden, daß die, gegen welche glimpflicher verfahren wurde, nie in den Referaten erwähnt wurden u. s. w. Auf ähnliche Weise wurde gegen Componisten und Virtuosen verfahren. Ich könnte das Alles factisch beweisen, aber leider wird's gar nicht erforderlich sein. Weiter unten werde ich ein paar specielle Fälle berühren. Jetzt zieht sich Rellstab allmälig zurück. Er sieht ein, daß seine Zeit vorüber ist, und überläßt es seinem Socius, Dr. Lange, kritische Saucen zu bereiten. Letzterem ist es dabei freigestellt, beliebig das ästhetische Steckenpferd zu reiten, wenn die musikalische Kenntniß aufhört, desgleichen nach Belieben zu unterzeichnen: Dr. L., oder O. Lange, oder O. W. Lange, oder Dr. O. W. Lange, oder Dr. Otto Lange, oder Otto Lange. Die letzte Art der Unterzeichnung hat der Mitarbeiter der edlen Vossischen in der jüngsten Zeit erwählt, wahrscheinlich aus einer gewissen Eifersucht. Flod. Geyer hat ihn nämlich trotz seiner einfachen Namensunterschrift als Kritiker längst überholt, und das wird Hr. Dr. Lange jetzt einsehen obgleich das eigentlich seiner Arroganz viel zumuthen heißt. Trösten Sie sich, Hr. Dr. Otto Lange! S'ist freilich viel Unglück auf ein Mal. Der projectirte Musik-Rath ist Project geblieben, daß Sie eigentlich der einzige befähigte und berechtigte musikal. Kritiker sind, will Niemand glauben, die Vossische stirbt allmälig an Geistesschwäche, den bald erledigten Stuhl Rellstab's will man nicht wieder besetzen, und was des Unheils mehr ist! —

Aber zurück zu meiner eigentlichen Absicht, die darin bestand, die Berliner Oper in ihrem dermaligen Zustande zu betrachten. Wir haben gesehen, was die großen auswärtigen Sängerinnen zu bedeuten haben. Sehen wir, was in Berlin ist. Frau Köster wurde

schon erwähnt. Sie ist eine Sängerin mit einer weichen, biegsamen, metall- und umfangreichen Stimme, einer großen Technik, angenehmer Persönlichkeit, und einem Spiel, das stets durchdacht ist. Noch mangelhaft ist ihr Dialog. Für die deutsche Oper ist sie unendlich wichtiger, als jene drei Berühmtheiten, und könnte durchaus nicht durch diese ersetzt werden. Frl. Tuczek ist, wie bekannt, in ihrem Fache unübertroffen. Die silberklarste Stimme vereinigt sich bei ihr mit großer Technik, mit Anmuth und Grazie. Für sie wäre vielleicht noch weniger Ersatz zu finden. Frl. Marx ist unsere genialste Spielerin. Es ist ewig Schade, daß durch einen Fehler bei ihrer Stimmbildung ihre Höhe verloren gegangen und sie dadurch für die großen tragischen Rollen unbrauchbar geworden ist. Welche Vielseitigkeit hat sie aber seitdem entfaltet! Sie ist im Soubrettenfach aufgetreten und hatte den größten Erfolg. Sie hat das Aennchen und die Regimentstochter trotz der Tuczek gesungen. Die komische Oper brachte ihr dieselben Erfolge. So ist auch sie für die Berliner Bühne ein hochzuschätzendes Mitglied. Außerdem besitzen wir noch die Frls. Brexendorf, Kellberg, Gey, die für ihre Nebenfächer meist vollkommen genügen. An Tenören haben wir außer einigen dritten und vierten (Heinrich, Friese) die drei ersten: Mantius, Pfister und Kraus. Hr. Mantius hat die Frische seiner Stimme verloren, und seine Gesangsleistungen sind deshalb mitunter unbefriedigend, sein Spiel ist dagegen stets vortrefflich, in der französischen Spiel- und deutschen komischen Oper leistet er Glänzendes und gehört in diesem Fache zu den Unersetzlichen. Hr. Pfister läßt dagegen im Spiel, namentlich in Liebhaberrollen, zu wünschen, während seine Stimme jugendfrisch und kräftig und vorzüglich gebildet erklingt. Heldenrollen singt er am liebsten und besten, doch weist die Weichheit seiner Stimme ihn eigentlich von diesem Fach zurück. Hr. Kraus wurde durch Rellstab's Veranlassung anfangs sehr überschätzt. Man suchte einen Heldentenor, und ließ aus ganz Deutschland die Gäste kommen. Der Intendant hatte außerdem mit Hrn. Pfister Streit gehabt, und hätte gern, wenn's möglich gewesen wäre, denselben entbehrlich gemacht. So kam nun Hr. Kraus und sang Hrn. Rellstab etwas vor. Dieser erklärte ihn für einen böhmischen Edelstein, und Hr. Kraus ließ sich mit 4300 Thlr. jährlicher Gage engagiren. Man hatte bis dahin weder einem Sänger noch Schauspieler eine so hohe Gage gezahlt. Hinterher erwies sich nun, daß der Edelstein von wenig Glanz war. Hr. Kraus war für sehr wenig Rollen zu gebrauchen, auch vermochten die angestrengtesten Bemühungen seiner kritischen Freunde ihn nicht in der Gunst des Publikums zu erhalten. Seine Figur macht ihn zum Helden gänzlich unfähig, seine Stimme hat den Charakter des Bariton, aber keine Tiefe, und in der Höhe fehlt ihr das Portament. So mußten seine Versuche als Cortez, Raoul, Robert, Zampa gänzlich mißlingen. Sein Gesang ist außerdem höchst manierirt und sein Dialect so abscheulich, daß nur Verblendung dergleichen übersehen kann. Jetzt zahlt die Intendantur Hrn. Kraus ungefähr die Hälfte der oben angegebenen Summe. — An Tenören haben wir also keinen Ueberfluß. Wir können noch einen ganz hohen, einen zweiten und auch ersten (Helden-) Tenor gebrauchen. An Bässen besitzen wir die HH. Bötticher, Krause, Zschiesche, Fischer und einige andere untergeordneten Ranges. Die drei ersten sind Sänger, wie sie selten zu treffen sind; doch wird die Intendantur bedacht sein müssen, neue Baß-Kräfte mit der Zeit zuzuziehen. Betrachten wir nun diese Sänger in ihrer gesellschaftlichen Vereinigung, so ist das gewiß klar, daß wir lange zu suchen haben, ehe wir eine ähnliche finden. Die Berliner wünschen freilich noch Vieles, und sind dabei theilweise ganz im Recht. Aber wo nichts Vollkommenes ist, wird man sich doch mit Bestem zufriedenstellen können. Tichatscheck wäre uns auf einige Jahre gewiß noch recht nützlich gewesen, indeß hat sich sein Engagement nicht bewerkstelligen lassen. Auch ist wohl klar, daß die Besetzung des Propheten mit unseren Kräften schwer fallen wird. Aber wo wird das nicht der Fall sein? Wo giebt es Altistinnen, die eine so ungewöhnliche Aufgabe, wie sie dort in der Partie der Fides gestellt ist, zu lösen vermögen? Wie viel deutsche Tenöre sind im Stande, die französische Schreibweise Meyerbeer's auszuführen? Die Rolle der Fides mag allerdings zur Zeit keinen besseren Repräsentanten finden, als die Frau Garcia. Meyerbeer hat indeß Mittel genug, seine Pläne durchzusetzen. Lassen wir ihn also sorgen. Uns ist es genug, wenn unser Theater die deutschen Meisteropern würdig darzustellen vermag. Und das ist fast immer der Fall. Ich erinnere nur daran, daß unser Repertoir in der letzten Zeit gebracht hat — und zwar außer den Opern der jüngeren deutschen Componisten, der Italiener, der Franzosen und Meyerbeer's: Don Juan, Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Cosi fan tutte, Freischütz, Oberon, Euryanthe, (Preciosa), Iphigenie, Alceste, (Armide wird einstudirt), Wasserträger, Joseph in Aegypten, Fidelio, Vestalin, Cortez, Jessonda.

(Schluß folgt.)

Bericht über die in der Domkirche zu St. Petri in Bremen neu erbaute Orgel.

Aufs Neue ist vom Hrn. Orgelbauer Friedr. Schulze aus Paulinzelle ein Orgelwerk vollendet, welches sowohl wegen seiner ungewöhnlichen Größe, als auch der mannichfachen inneren Vorzüge halber die Beachtung der Kunstwelt verdient. Es ist die Domorgel zu Bremen mit 59 klingenden Stimmen. Der Unterzeichnete, welcher in Gemeinschaft mit dem Hrn. Musikdir. Riem zu Bremen die Revision des Werks beschaffte, nimmt deshalb Veranlassung, alle Orgelfreunde mit demselben in dem Maaße näher vertraut zu machen, als seine Entfernung von dem beregten Gegenstande es zulassen wird. —

Schon im Mai 1847 wählte der Baucomité in Bremen zwei Männer aus ihrer Mitte, welche, vom besten Eifer beseelt und mit schätzenswerther Sachkenntniß ausgerüstet, eine Kunstreise machen mußten, um durch eigene Anschauung größerer Werke von geschickten Meistern auf dem Gebiete der Kunst sich mehr zu orientiren, und sich namentlich mit den Fortschritten derselben in neuester Zeit vertrauter zu machen, damit die Baugesellschaft beim späteren Berathen und Entwurf des Bauplans an den hieraus hervorgehenden Resultaten einen leitenden Haltpunkt gewinnen möchte. — Auf ihrer Reise berührten gedachte Herren Hamburg, Wismar, Berlin, Halle, Leipzig, Dresden, Halberstadt, Quedlinburg, Braunschweig u. s. w., wo dieselben Orgeln von Schulze und anderen lebenden Orgelbauern, so wie auch einige von Silbermann in Augenschein nahmen. Es scheint, als wenn die Schulze'schen Werke ihnen am besten gefallen hätten, wenigstens sehen wir, daß schon im August desselben Jahres der Contract mit Hrn. S. abgeschlossen ward.

Vor allem ist Hr. S. verpflichtet worden, das Werk „im Sinn und Geiste Töpfer'scher Theorien und nach den eigenen bewährten Erfahrungen darzustellen.“ Die Disposition ist unter Berücksichtigung des Bauplatzes, so wie mehrerer aus dem alten Werke entlehnter, noch für brauchbar erachteter Stimmen, entworfen; jedoch sind auch diese, späterer Vereinbarung zufolge, bis auf zwei bis drei Stimmen ganz neu hergestellt. Namentlich sind sämmtliche zur Beibehaltung bestimmten alten Rohrwerke mit aufschlagenden Zungen nicht benutzt, sondern statt derselben ganz neue mit freischwingenden Zungen und Schalltrichtern von Zink gesetzt, was überhaupt von allen Zungenstimmen der Orgel gilt. — Die Stimmung der letzteren ist Kammerton.

A. Pedal.

Das Pedal erhielt die weiteste Mensur und stärkste Intonation bei 38 Grad Wind, und entwickelt in seiner Gesammtwirkung bei der Menge und Größe seiner Chöre eine Kraft und Fülle, die ihres Gleichen vergeblich suchen dürfte. Der Umfang des Pedals geht von C bis $\overline{d}$; die Tastatur ist in gebogener Form gearbeitet, um die Endtasten den Füßen näher zu bringen.

1) Prinzipal 32 Fuß von Holz, sehr weit. — Wenn gleich der Ton dieses Prinzipals, zumal in der Tiefe, seiner Natur nach sich nur langsam entwickelt, so ist diese Stimme doch als sehr gelungen zu bezeichnen, und in ihrer Wirkung so mächtig, voll, ja so erschütternd, wie ein Register gleicher Art von Zinn sie nie gewähren kann. Auch hört man hier einen wirklichen Grundton, während zinnerne Prinzipale von 32' oft nur die Octave geben.

2) Quintenbaß $21\frac{1}{3}$' von Holz, gedeckt und schwach intonirt, verleiht der vollen Pedalregistrirung allerdings einen erhöhten Grad von Fülle; allein es ist, nach der individuellen Auffassung des Unterzeichneten, dies nicht mehr jene dunkle, würdevolle und daher wohlthuende, sondern eine — man möchte sagen — krasse, aufgedunsene und daher unangenehm wirkende Fülle. Diese Quinte setzt übrigens einen 64-Fuß voraus.

3) Prinzipal 16' von Holz, stark und kräftig.

4) Quinte $10\frac{2}{3}$' von Holz, gedeckt, schwach.

5) Octave 8' von Holz, stark und mit scharfem Anstrich der Octave.

6) Superoctave 4' von Zinn, ein starker heller Ton.

7) Mixtur 5fach, wie Nr. 6.

8) Violon 16' von Holz, Ton mäßig stark und streichend wie der eines Contrabasses, besonders in Verbindung mit Subbaß 16' von guter Wirkung.

9) Violoncello 8' wie Nr. 8. — Wünschenswerth wäre es gewesen, diese Stimme vom kleinen c an aus Zinn zu machen, da mit dem Beginn des Vierfußes der gambenartige Charakter durch Metall besser als durch Holz ausgeprägt wird.

10) Majorbaß 16' von Holz, aus dem Untersatz 32' der alten Orgel hergestellt. Das Pedal gewinnt durch diese sehr weit mensurirte, volle und kräftige Grundstimme außerordentlich an Gravität.

11) Flötenbaß 8' von Holz, aus dem alten Violon 8' gearbeitet.

12) Subbaß 16' von Holz. Sanfte Fülle, Deutlichkeit und Präcision auch in der Tiefe sind die Eigenschaften dieser Stimme.

13) Gedact 8' wie Nr. 12.

14) Contraposaune 32′. — Wenn sich dem Unterzeichneten beim Vergleiche der Bremer Orgel mit der Wismarschen, welche Hr. Schulz, wie bekannt, vor acht Jahren vollendete, die Ueberzeugung aufdringt, wie letzterer auf dem Wege seiner Kunst in so mannichfacher Beziehung fortgeschritten ist, so sieht derselbe sich veranlaßt, dies namentlich und vorzugsweise von den Zungenstimmen auszusprechen. Dieselben haben nämlich einen so starken, glanzvollen, und zugleich in Höhe und Tiefe so gleichmäßigen und präcisen Ton, daß man gestehen muß, hier sei mehr erreicht und dargeboten, als die kühnsten Anforderungen zu erwarten berechtigt sind. Auch darf man annehmen, daß diese Rohrwerke in ihrer Stimmung — in soweit nämlich eine Veränderung der letzteren nicht von einem Temperaturwechsel herzuleiten ist — sich als haltbarer bewähren werden, da dieselben feststehende Krücken erhalten haben, und die Stimmung durch Verschiebung der Rahmen mit den Zungen bewirkt wird. Die Ecken der Zungenflügel sind abgerundet.

Was nun die Contraposaune insonderheit anlangt, so unterscheidet sich dieselbe von der Stimme gleiches Namens in der Wismarschen Orgel dadurch vortheilhaft, daß auch ihre tiefen Töne nach Höhe und Tiefe deutlich unterscheidbar erklingen. Diesen Vorzug hat Hr. S. durch Anbringung eines nach außen abgeschlossenen, mit den entsprechenden Cancellen in Verbindung stehenden Raum verursacht. Hierdurch ist die, in Folge der großen schwingenden Zungen herbeigeführte, zu starke Verdichtung der Luft in den Cancellen verhütet, der Rückschlag der Zunge frei geworden, und überhaupt eine ungehinderte und daher gleichmäßige und starke Schwingung derselben erzielt worden.

15) Posaune 16′ von prächtigem Tone.

16) Trompete 8′ desgl.

17) Riem 8′, eine vom Hrn. Musikdir. Riem in Bremen erfundene Rohrstimme mit Zungen von Holz. Die Klangfarbe ist fagottartig. — Bei Herstellung derselben hat sich ergeben, daß sie sechzehnfüßig, wie es beabsichtigt war, nicht durchführbar sei, was zugleich der Grund ist, weshalb der Orgel der Vortheil einer sanften sechzehnfüßigen Zungenstimme abgeht. Noch mehr aber als dies ist zu bedauern, daß man neben jenen großen Zungenstimmen nicht auch eine dergl. von 4′ (Clarine) disponirte, ganz abgesehen von den großen Vortheilen, welche eine solche Stimme in Verbindung mit der vorhandenen Superoctave 4′ zur Führung eines Cantus firmus und zu ähnlichen Vorträgen an die Hand gegeben haben würde.

B. Hauptwerk.

Die Stimmen des Hauptwerks haben weite Mensur und starke Intonation bei 34° Wind. Der Ton desselben bewirkt durch seine enorme Kraft und Fülle, durch den herrlichen Glanz seiner vorzüglichen Zungenstimmen, verbunden mit der durch die gemischten Stimmen verliehene Klarheit und Frische, einen erhabenen und großartigen Eindruck. Der Umfang der Manualtastaturen geht von C bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$.

18) Prinzipal 16′ beginnt wegen Mangel an Platz leider erst mit dem kleinen c. — Kleine Octave von Holz, Fortsetzung Zinn; Ton kräftig.

19) Prinzipal 8′, tiefe Octave von Holz, und zwar zur Gambe 8′ übergeführt, Fortsetzung Zinn; der Ton stark und singend.

20) Quinte $5\frac{1}{3}$′ von Holz, die beiden oberen Octaven von Zinn, Ton von mittlerer Stärke.

21) Octave 4′ von Zinn.

22) Rauschquinte $2\frac{2}{3}$ und 2′ von Zinn.

23) Mixtur 2′ — 5fach, von Zinn.

24) Cornett 2′ — 3fach, von Zinn, beginnt mit dem kleinen c.

25) Cymbel 2′ — 3fach, von Zinn.

26) Gambe 8′, große Octave von Holz, Fortsetzung Zinn. Der Ton nähert sich dem des Prinzipals 8′.

27) Hohlflöte 8′ von Holz, tiefe Octave zum Gedact 8′ übergeleitet. Der Ton rund und voll.

28) Flöte 4′ von Holz.

29) Bordun 32′ von Holz, beginnt mit g. Mensur eng, Intonation schwach. Diese Stimme verleiht dem vollen Werke einen wohlthuenden, schattigen Hintergrund.

30) Bordun 16′ von Holz, voll und dunkel.

31) Gedact 8′ von Holz, letzte Octave von Zinn.

32) Trompete 16′, siehe oben.

33) Trompete 8′, siehe oben.

C. Brustwerk.

Neben verjüngter Mensur und geschwächter Intonation erhielt das Brustwerk nur 30° Wind. Demgemäß finden wir hier einen sehr anmuthigen Ton, welcher bei secundärer Kraft jedoch immer noch eine gewisse Frische behauptet.

34) Prinzipal 8′, tiefe Octave von Holz, Fortsetzung von Zinn, giebt einen schön singenden Ton.

35) Octave 4′ von Zinn.

36) Spitzflöte 4′ von Zinn.

37) Rauschquinte $2\frac{2}{3}$ und 2′ von Zinn.

38) Mixtur 2′ — 5fach, von Zinn.

39) Scharf 2′ — 3fach, von Zinn.

40) Salicional 8′, tiefe Octave von Holz, Fortſ. Zinn; der Ton iſt ſtark ſtreichend und von ſehr angenehmer Wirkung.

41) Flöte 8′ von Holz; die tiefe Octave zum Gedact übergeführt.

42) Bordun 32′ von Holz, wie Nr. 29.

43) Bordun 16′ von Holz.

44) Gedact 8′ von Holz, obere Octave von Zinn.

45) Phyſharmonica 8′, eine angenehme, mittelſtarke Zungenſtimme von Aeolinenmenſur.

D. Oberwerk.

Wir gewahren hier die engſte Menſur und ſchwächſte Intonation bei nur 24° Wind. Der Klang der einzelnen Flötenſtimmen iſt lieblich und zart im höchſten Grade, während die Geigenprinzipale, das Terpodion und die Aeoline dem Ganzen einen ſtreichbogenartigen Charakter verleihen.

46) Geigenprinzipal 8′, die tiefe Octave von Holz, Fortſ. von Zinn, ſteht hinſichtlich ſeiner Klangfarbe zwiſchen Prinzipal und Gambe. Sehr gelungen.

47) Geigenprinzipal 4′ von Zinn, wie Nr. 46.

48) Quinte $2\frac{2}{3}$′ von Zinn.

49) Octave 2′ von Zinn.

50) Scharf 2′ — 3fach, von Zinn.

51) Terpodion 8′, die tiefe Octave von Holz, Fortſ. von Zinn; iſt die engſte Gambe der Orgel, und hat einen zart ſchneidenden, höchſt angenehmen Ton.

52) Zartflöte 4′ von Zinn, eine ſtumpf intonirte Gambe von weiter Menſur.

53) Flauto traverſo 8′ von Holz, gebohrt und polirt; die tiefe Octave zum Lieblichgedact 8′ übergeführt.

54) Flauto traverſo 4′, wie die vorige gearbeitet. — Dieſe beiden Flöten ſind die ſchönſten der Orgel; die Tonkörper derſelben haben die Länge von reſp. ſechzehn- und achtfüßigen Pfeifen, erhalten aber ſo viel Windzufluß, daß ſie in die Octave überblaſen, wodurch der Ton ſehr hell und ächt querflötenartig wird.

55) Harmonica 8′ von Holz.

56) Flageoletto 8′, gebohrt, von Buxbaumholz. — Die beiden letzteren Stimmen ſtehen in ihrer Klangfarbe einander ſehr nahe, unterſcheiden ſich auch vom Lieblichgedact 8′ nur durch einen etwas helleren Klang. Zu Gunſten der Mannichfaltigkeit wäre ſtatt einer dieſer beiden Flöten ein Gemshorn 8′ unſtreitig geeigneter geweſen, eine Stimme, die ihres ſchönen, liſpelnden Silberklanges wegen in keiner größeren Orgel fehlen ſollte.

57) Lieblichgedact 16′ von Holz, ſehr ſanft, dunkel.

58) Lieblichgedact 8′ von Holz, letzte Octave von Zinn; leiſeſte Stimme der Orgel.

59) Aeoline 8′, ſchwächſte Zungenſtimme.

(Schluß folgt.)

Kritiſcher Anzeiger.

Ueberſicht der neueſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der Muſik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterſtücke.

G. Flügel, 27ſtes Werk. Blumenleſe. 1ſtes Heft. Whiſtling. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Wird beſprochen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

H. Lemoine [Op. 49] u. **F. Sor** [Op. 22], Ecole de la Mesure et de la Ponctuation musicale. 48 Pièces à 4 ms. Schott. Vollſt. 6 Fl.; in 4 Heften, jedes 1 Fl. 48 Kr.

Ein ſehr brauchbares, mit Fleiß und Sorgfalt gearbeitetes Unterrichtswerk, ſo ziemlich auf einer Linie mit den bekannten „Etüden zur Ausbildung des Tactes und des Rhythmus und zur Auffaſſung der muſikaliſchen Figuren“ von Bertini (Op. 97) ſtehend. Beide Stimmen ſind in gleicher Weiſe inſtructiv gehalten und gut zur Uebung für Anfänger. Fort, fort hinführo mit Brunner und Conſorten! Es fehlt durchaus nicht mehr an Unterrichtsſtücken, die neben der techniſchen zugleich die muſikaliſche Bildung befördern, und die Anlagen des Schülers ſo zu entwickeln vermögen, als dies jedem gewiſſenhaften Lehrer wünſchenswerth erſcheinen muß. Fort mit all' jenen philiſterhaften Machwerken, die den Schüler abſtumpfen und die guten Keime in ihm ertödten, fort mit jenen Pfuſchereien aus den berüchtigten Fabriken, die immer und ewig dazu verdammt ſind, nur Unrath zu erzeugen! Verbannt ſie, ihr Lehrer, und behaltet das vorliegende Werk im Gedächtniß, das in ſeiner Art ganz trefflich iſt!

Lieder mit Pianoforte.

Fr. Kücken, Op. 51. Zwei Lieder für 1 Singstimme mit Pfte. Siegel u. Stoll. 20 Ngr. Jedes allein, 12½ Ngr. Dieselben für Pianoforte allein, 12½ Ngr.

Nr. 1. Es liegt der heiße Sommer ꝛc., von H. Heine. Nr. 2. Vöglein im Walde, von F. Löwe. Die Kücken'sche Routine mangelt auch diesen beiden Liedern nicht, und dies würde das einzige Hervorzuhebende an ihnen sein. Das zweite ist das bessere, weil sich in ihm eine Uebereinstimmung zwischen Text und Musik wirklich vorfindet. Die Melodie zu dem Heine'schen Scherze Nr. 1 läßt sich ohne Schwierigkeit jedem anderen Gedichte von gleichem Versmaaße unterlegen.

Für Männerchor.

C. Hennig, Op. 23. Drei Gesänge zur Feier des Erndtefestes. Siegel u. Stoll. 3 Hefte, jedes in Partitur und Stimmen 7½ Ngr.

Die Gesänge sind einfach und ernst gehalten, und entsprechen den Bedürfnissen kleiner Städte und Landgemeinden. Die Ausführung ist durchaus eine leichte. Sie seien empfohlen.

H. B. Wiß, Op. 44. Nr. 1. Deutsche Messe für 4 Männerstimmen mit Orgelbegleitung. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Die einzelnen Sätze sind kurz; es scheint, als ob sich der Componist vor längeren Sätzen gefürchtet habe. Im Uebrigen wollen wir unser Lob nicht zurückhalten: die Musik ist zwar sehr leicht und einfach gehalten, aber es leuchtet überall ein tüchtiger musikalischer Sinn hervor, und der Componist kann gewiß Größeres liefern, wenn er sonst wollte.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 75. Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. Kistner. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Die gewählten Texte sind: Wem Gott will rechte Gunst erweisen, von Eichendorff; Abendständchen; Schlaf' Liebchen; Trinklied: So lang' man nüchtern ist, gefällt das Schlechte; Abschiedstafel: So rückt denn in die Runde. Die Lieder gehören unter die nachgelassenen Werke, doch waren einige von ihnen schon in kleineren Kreisen bekannt, und galten dort als Lieblingsgesänge, so besonders das erstgenannte. Es ist nicht nöthig, viel Empfehlendes den Liedern nachzurufen; die Feder, welcher sie entflossen, ist berühmt genug, um auch hier wieder Vorzügliches erwarten zu dürfen. Sie werden bald Freunde finden.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 30.** Den 10. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Gesang und Orchester.

C. A. Mangold, Op. 30. Die Hermannsschlacht. Ein Päan in zwei Abtheilungen. Gedicht von G. Logau. Clavierauszug vom Componisten. — Mainz, Schott. Ohne Preisangabe. *)

(Besprochen von Emanuel Klitzsch.)

Mit diesem Werke, welches Heinrich v. Gagern gewidmet ist, übergiebt der Componist dem deutschen Volke sein erstes größeres Werk, das mitten aus dem Wogendrange unserer Zeit heraus erstanden ist; wohl auch das erste größere Werk dieser Art überhaupt, das unseren gährenden Verhältnissen seine Entstehung verdankt. Hinsichtlich der formellen Bearbeitung hat der Dichter desselben, H. Logau, der uns schon durch ein Trauerspiel vortheilhaft bekannt ist, einen neuen Weg zu betreten gesucht, indem er das Melodram zu Gunsten der Steigerung der Illusion in diese neue Form verwebte und mit dem Ernst und der Würde des Oratoriums das dramatische Leben der Oper zu verbinden suchte. Die Bezeichnung „Päan" ist natürlich eine willkührliche. Denn Päan hieß bei den Griechen ursprünglich, nicht wie der Dichter angiebt, „ein von Vielen zugleich gesungenes Lob- oder Schlachtlied", sondern ein Hymnus auf den Apollo. Will man nun daraus eine Verherrlichung irgend einer großen Idee überhaupt ableiten, wie z. B. der Freiheit, was auf das vorliegende Gedicht Anwendung findet, so mag der Name hierdurch gerechtfertigt erscheinen und keiner weiter mäkelnden Kritik unterworfen werden.

Was zunächst den Geist, die Anlage und Ausführung des Gedichtes betrifft, so muß dem Dichter die Anerkennung zu Theil werden, daß er den Stoff zu einem schön abgerundeten Ganzen verarbeitet, durch Wechsel und zweckmäßige Anlegung der Scenen, naturgemäße und logische Entwickelung der geschichtlichen Momente so wie der Charaktere, durch edle und kraftvolle Sprache, die zugleich den Vorzug einer gedrängten, scenisch wirksamen Kürze hat, in solcher Weise seinen Vorwurf in einen lichten Vordergrund gehoben hat, daß ein wohlgerahmtes, lebensvolles Bild dem Hörer und Leser sich aufrollt. Der Verlauf der Handlung ist folgender.

Das Ganze beginnt mit einem Melodram, welches die vom Sturmwinde aufgeregte Natur schildert. Der greise Sigmar, Fürst der Cherusker, sitzt auf einem Hügel, sinnend über die von den Römern angethane Schmach. Seiner gepreßten Brust entsteigt ein Lied, das er, von Schmerz zerrissen über die geraubte Freiheit, in die Nacht hinaus singt. Von fernher strahlt aus dem Zelte des Varus der Festesglanz der jubelnden Römer. Dort erklingt ein Bacchuschor und ein anacreontisches Trinklied von den römischen Soldaten, unter denen auch Deutsche als Gäste auf Varus Einladung sich befinden. Den Jubel unterbricht ein fliehender Römer, der den Genos-

*) Die Partitur ist in Abschrift zu haben und zu beziehen vom Componisten.

sen verkündet, daß ein Volk im fernen Norden, der fremden Herrschaft müde, die Römer vernichtet habe. Die Römer rüsten sich zum Rachezuge; die Deutschen ermuthigt diese Kunde; sie verlassen das Zelt und gehen zu einer fernen Hütte, wo Hermann schlummert, und geloben sich, noch in selbiger Nacht im heilgen Hain zu tagen. Des Jünglings Herz erbebt vor Wonne. Er gürtet sich sein Schwert; da erscheint Varus. Er will Hermann abtrünnig machen. Er weiß, daß Hermann Thusnelde liebt, die Tochter des reichen Segestes. Dieser aber steht auf Seiten der Römer. Varus stellt Hermann vor, daß Thusnelde für ihn auf immer verloren sei, wenn er gegen die Römer kämpfe. Hermann aber bleibt fest und widersteht dem Versucher. Seinen Schmerz über den drohenden Verlust Thusneldens ergießt er in einer Arie; doch die Erinnerung an das Lied seines Vaters, das er in der Nacht vernommen, ermuthigt ihn wieder. Er eilt zu ihm und theilt ihm seinen Entschluß mit. Beide geloben sich (in einem Duette) des Vaterlandes Schmach zu rächen. Sie eilen mit einer Schaar in den heil'gen Hain zur Alrunia, der Priesterin der Hertha. Diese, entrüstet über die bisher geduldete Schmach und das Eindringen in das Heiligthum der Göttin, wehrt ihnen den Eingang. Denn Tags vorher hatten die Römer die heil'gen Rosse der Göttin fortgetrieben. Hermann gelobt mit seiner Schaar diese Schmach zu rächen, und bittet die Priesterin, der Göttin Segen für sie zu erflehen. Mit den herbeigerufenen Priesterinnen beginnt sie die heilige Feier, und wahrsagt aus den verschlungenen Zeichen der fallenden Früchte die endliche Befreiung des Vaterlandes, was die Jünglinge zu feuriger That begeistert.

Zweite Abtheilung. Morgendämmerung. Deutsche Jungfrauen klagen in einem Chor, daß sie nicht nach gewohntem Brauche der Sonne den Opferrauch spenden dürfen, sondern fremde Götter verehren sollen. Da kommt Thusnelde und verkündet ihnen, was die tapferen Schaaren der Männer zu beginnen stehen. Neue Hoffnung belebt sie. Nur Thusnelde ist erfüllt mit bangem Sorgen. Einsam betet sie zum Allvater, Schlimmes befürchtend für ihren Vater und den Geliebten. Da naht Hermann, um ihr zu verkünden, daß er in die Schlacht eile. Duett. Zum Führer erwählt von allen Mannen zieht er in den Kampf für das Vaterland. Teutoburger Wald. Die Schlacht. Muthig dringen die Deutschen auf die Römer ein; nach schwerem Kampf endlich sinkt der letzte Adler der Römer, vernichtet ist der Feinde Macht, und Varus, von Schmach erfüllt, durchbohrt mit dem ungetreuen Schwerte sein Herz. Mit Siegesjubel kehren die Deutschen zurück, doch Sigmar, der Held, trägt auf der Brust eine Todeswunde. Der Chor der Pristerinnen heißt die Jubelklänge schweigen, bis Sigmarn Walhalla sich öffnet. (Diese Episode ist ein schöner Gedanke des Dichters.) Noch einmal schlägt Sigmar die Augen auf und öffnet seine Lippen; freudig scheidet er vom Leben, umrauscht von Siegesfreuden. Vision. Walhallas Thore öffnen sich; Tuisko selbst führt ihn zum Heldensaale. Schlußscene, allgemeiner Chor der Deutschen, die sich geloben, die schwer errungene Freiheit zu bewahren und sie mit Gut und Blut zu schützen. —

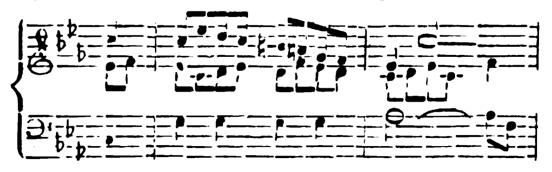
Aus diesem kurzen Entwurfe wird man schon sehen, daß der Dichter dem Componisten sehr in die Hände gearbeitet hat. Eine weitere Betrachtung führt nun zu der Frage, wie der Componist seine Aufgabe gelöst? Zuerst mögen einige allgemeine Bemerkungen über den Geist der musikalischen Behandlung vorausgehen.

(Schluß folgt.)

Für die Orgel.

G. W. Körner, Musikalische Aehrenlese. Auswahl der besten und effectvollsten Orgelfugen, zum Studium, Concertvortrag und zum Gebrauch beim Gottesdienste. 2 Bände. — Erfurt, G. W. Körner.

In dieser Aehrenlese finden sich Fugen von alten und neuen Componisten. Wenn von Erstgenannten auch nicht alle als die besten und effectvollsten genannt zu werden verdienen, so mag es immer drum sein, wenn nur mehr des edeln Getreides vorhanden ist; mähet doch die Sense die volle Waizenähre mit dem Windhepfer zugleich. Zu den vollen und dicken des 1sten Bandes gehören natürlich Seb. Bach, Phantasie und Fuge C=Moll grandios auf das große Pedal=C das thematische Gebäu mit seinen unendlich bunten Verschlingungen setzend. Aus der Fuge möge einer besonderen Stelle hier gedacht werden:



— so wie Händel, Fuge in A=Moll, die vorletzte von den sechs Londoner, mit dem Rücksprunge der großen Septime anfangend; außerdem Pachelbel, kurze Fuge D=Moll (dorisch), und J. G. Walther, Praeludio con Fuga. — Pitsch, Fuge H=Moll, läßt

zwar melodische Führung und fleißige Arbeit nicht vermissen, giebt jedoch Einiges auszustellen in harmonischer Hinsicht, so wie Stimmführung. — C. Krüger, Präl. und Fuge E=Dur, ist schon früher besprochen.

Händel, Fuge Fis=Moll, aus den Clavier-Suiten. Diese dreistimmige Fuge zeigt, wie schon die vorhergehende, mancherlei Freiheiten und Inconvenienzen in der Stimmführung, worin der Genius es verschmähte, sich an Form und Gesetz zu binden. Außer sieben hier anzuführenden Beweisstellen, giebt Ref. als achte hiermit die Aufgabe, vorliegende Fuge für drei Instrumente, z. E. Violine, Bratsche, Baß zu arrangiren. — Albrechtsberger, Fuge D=Moll. Melodischer Schwung, gediegene Arbeit, wie gewöhnlich. Spielt sich sehr gut. Die am Schluß der dritten Zeile vom Ende mit man. bezeichnete Achtelstelle muß nothwendig das Pedal übernehmen, für welches diese erstlich sehr bequem liegt, und welches selbst schon an diesem Orte, und nicht, wie in der Schrift drei Tacte später, wie abgerissen erscheint. — Mozart, Fuge G=Moll, nach einer Wiener Ausgabe (wie bemerkt steht) für zwei Hände eingerichtet. Göthe spricht: Eines schickt sich nicht für Alle. Man lasse entweder die Fuge so wie sie Mozart zu vier Händen geschrieben, oder spiele sie zweihändig auf der Orgel mit Zuziehung des Pedals (s. Becker, Cäcilia 1. Band, Heft 2). Auf dem Clavier läßt sich das Werk nur zum Theil zweihändig vortragen. Man überzeuge sich von den ungeschickten Abänderungen dieser — mit Pomp angekündigten — Wiener Ausgabe. — G. Siebeck, Fuge C=Dur. Scheint eine Jugendarbeit, der man das Gemachte, Formelle, Unbeholfene noch zu sehr ansieht. Wie kam wohl der Herausgeber dazu, diese Fuge, so wie das nachfolgende Trio von A. V. Volkmar in diese Sammlung und resp. unter die zweite Kategorie des obigen Titels zu stellen? — Fr. Kühmstedt, Fuge A=Moll. Im Grunde weniger eine, vielmehr eine fugirte Phantasie über den Choral: Herzlich thut mich verlangen, sowohl hinsichtlich der Form als der mehr freien Behandlung. — An thematischer Durchführung fehlt es nicht, vielleicht ist der Arbeit etwas zu viel gethan, wofür immer etwas melodische Phantasie recht wohl am Platze gewesen sein würde. So klingt namentlich die Hälfte der vorletzten Zeile nicht besonders schön, obgleich hier dem Thema durch die Verkürzung Genüge geleistet worden ist. — Fux, Fuge F=Moll, ein altes Kunstdenkmal, worin es auch nicht an Querständen mangelt und von Seite des Stechers an Fehlern. — Krebs, Präl. und Fuge C=Moll (im Manuscript). Eine volle Aehre, die ein Dutzend leichte aufwiegt, sowohl nach räumlicher Ausdehnung (7 Seiten) wie nach technischer Führung großartig zu nennen. Drei Themas agiren darin, leider aber auch mehrere und arge Druckfehler.

Da vorliegende Aehrenlese der Herausgeber auf seinem eigenen Felde gethan, d. h. die Fugen anderen von ihm herausgegebenen Werken entnommen hat, so wird man folglich zwar oben in den Seitenzahlen eine Art babylonischer Verwirrung, dagegen unten eine fortlaufende numerische Ordnung finden.

Aug. Freyer, Organist in Warschau, Op. 2: Concert-Variationen über das russische Nationallied von A. Lvoff. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Preis: ½ Thlr.

Einleitung, Thema mit drei Variationen, Finale mit dem fugirter Thema. Das Ganze ist nach Art der Köhler'schen Orgelvariationen oder Phantasien eingerichtet, ohne diesen verdienten Orgelcomponisten aber an Kunstwerth zu erreichen. Doch schadet dies alles nichts, und was auch vielleicht die Kritik irgend auszustellen fände, ist schon von vornherein von dem Mantel der kaiserlichen Gnade, an welche das Werk eine Captatio benevolentiae macht, bedeckt, — es ist dem Kaiser von Rußland am Vermählungstage des Großfürsten Thronfolger zugeeignet — denn als Erinnerung an eine Freude im Leben hat auch das Geringste einen relativen, oft sehr hohen Werth. — Auch giebt es unter den Orgelspielern wohl noch Dilettanten, denen der alte Sebastian zu ernst-gewichtig ist, und die vielleicht etwas Interessanteres verlangen. Diese werden sich amüsiren, wozu auch noch das hübsche allbekannte Thema das Seinige beitragen wird.

Louis Kindscher.

Kleine Zeitung.

Die Comödie der Thierwelt.
Eine Fabel,

erzählt von Carl Gollmick.

(Fortsetzung.)

Nachdem somit die ersten Stellen vertheilt waren, wurde zu den einzelnen Fächern geschritten.

Prima-Donna und Coleratur-Sängerin wurde der Canarienvogel, zweite Prima-Donna die Lerche, lyrische Sängerin die Nachtigall, hochtragische der Pfau, Soubrette die Bachstelze und der Zieraffe, Gespielin Ente und Gans. Primo-Amoroso wurden der Truthahn und der Storch, Bariton der Pavian und das Kalb; zu Helden ward Heul- und Brüllaffe,

zu geharnischten Partien Krokodil und Schildkröte ernannt. Rhinozeros und Kameel mußten die gutmüthigen Onkels, Wolf, Tiger, Hyäne und Blutfink die Bösewichter und Tyrannen, der Bär die grämlichen Alten, das animal magnum aber, aus dem Geschlecht der Antilopen, die Euryanthen- und Belisar-Könige übernehmen. Lichtscheue Priester machten Blindschleiche, Schlange und Molch; Intriguants spielte der Fuchs, jugendliche Bonvivants der lockere Zeisig, und in eifersüchtige Weiber theilten sich Luchs, Falke und Basilisk. Für jugendliche Liebhaberinnen wurden Reh und Gazelle, für unschuldige Vestalinnen das Lamm und die Taube, für feurige Liebhaber der Salamander, für Komiker der Fratzenvogel, für Schiffscapitaine der Seehund, für Bedienten der Haase, für Gentlemens das edle Roß, für Naturbursche Esel, Tölpel- und Pinselvogel, für reiche Juden Vampyr, Greif und Amsel, für geputzte Granden Fasan, Hahn und Papagei, und für flatterhafte Liebhaber das Chamäleon und der Schmetterling engagirt. Classische Partien erhielten Mammuth, Ammon und Schakal, Urochse und Ibis. Der Löwe selbst aber, als Director, sang und spielte, was er wollte. Das Heer der Insecten und kleiner Amphibien, Käfer, Frösche, Kröten, Eidechsen u. s. w., bildeten den Chor. Als Kalfant meldete sich der ostindische Läufer, als Perückenmacher die Atzel, als Garderobier der bunte Kleideraffe (Nemäus) und als Theaterschneider der Geisbock. Besondere Charakterrollen wurden ferner solchen Thieren zugetheilt, die schon in Bezug auf ihre Namen — omen et nomen — dazu qualificirt waren. Sie hießen: der Grenadier von St. Helena, der ostindische Adjutant, die Brünette, der nordische alles fressende Bürgermeister, der Dick-, Dünn-, Breit- und Fettschnabel, der freche Kriegsmann (man of war bird), der capische Cardinal, der Mönch und der Pabst, Ackermännchen und Müllerchen, Pinsel-, Zier-, Feen- und Regentenvogel, der Tyrannus, der Tölpel und der Sonderling, und unter den Fischen der Ritter-, Jupiter-, Kaiser- und Perlfisch, der Schwärmer und der Vagabundus.

Aber auch an ausgezeichnete Gäste wurde gedacht, weshalb sogleich der Paradiesvogel und die Prachtmeise, die Götzenschlange und der Goldvogel (Jacamar), der Prunkbock und das Leuchtwürmchen, und aus dem Meere der Abgottfisch verschrieben wurden. Vor allen aber machte die Monasmica Aufsehen, die, ein Insect, das nur im reinsten Wasser lebt, mit einem Lichtschein umgeben, folglich mit der Aureole geboren wurde. Der Geißel-Scorpion nannte dieses Thierchen Genievogel; weshalb alle anderen viel von ihrem Glanz, Prunk und Gold verloren, und sich sehr darüber grämten. Unter den Coriphäen bildeten sich durch Paarung auch manche Doppelnamen, die ihrer Berühmtheit wegen großes Aufsehen erregten, denn man war versichert, bei doppelten Namen müsse auch doppeltes Verdienst sein. So gab's denn eine Tiger-Schlange und einen Schlangen-Adler, einen Greif- und Löwen-Affen, einen Nashorn-Vogel, einen Maus-Hund und eine Schaaf-Gans, denen das Noli me tangere auf der Stirn geschrieben stand.

Wie aber alles, so wurde auch dieses Vorrecht von der Eitelkeit mißbraucht, und sogleich hatte man bald eine Mistreß Bellerina-Drossel, eine Columba-Spatz, eine Philomele-Käutzlein, eine Grigri-Kornferkel, und durch Doppelpaarung noch widersinnigere Namen, weshalb der Fuchs die boshafte Bemerkung machte, daß durch dergleichen Zusammenstellungen wohl auch das deutsche Prädicat Schwein-Hund entstanden sein mag.

(Schluß folgt.)

Zeitz, am 14ten Septbr. 1849. Vergangenen Sonntag, den 9ten d. M., von Nachmittags 4 Uhr ab, brachte der hiesige Musik-Verein, unter Leitung des Hrn. Cantor **Kloß**, Haydn's „Schöpfung" zur Aufführung, um die 50jährige Jubelfeier dieses unsterblichen Meisterwerkes, welches bekanntlich im Jahre 1799 in Wien zum ersten Male zu Gehör gebracht wurde, in entsprechendster Weise zu begehen. Die Aufführung war in jeder Beziehung als eine vollständig gelungene, des besonderen Zweckes würdige, zu bezeichnen, und ließ die musikalischen Kräfte unserer Stadt, so wie den unermüdlichen Fleiß des Hrn. Cantor Kloß wiederum in einem recht erfreulichen Lichte erscheinen. In der Partie des Gabriel hörten wir Frl. **Emilie Kietz** aus Leipzig, eine Sängerin, welche bei äußerst anmuthsvoller, allerdings mehr für das Salon-Concert qualificirter, Stimme die trefflichste Schule zeigte, und namentlich im mezza voce eine ausgezeichnete Coloratur besitzt. Dabei weiß sie ihre Mittel in vollständigster Weise zu beherrschen, und blieb bis zur letzten Note auf derselben Krafthöhe, was um so mehr anerkannt werden muß, als sie auch die Partie der Eva übernommen hatte. Frl. **Rosa Henning** nämlich, der ursprünglich eine dieser beiden Partien zugedacht war, hatte sich leider verhindert gesehen, zu erscheinen. —

Vermischtes.

In **Mainz** hat der Verein für Kirchenmusik im großen Saale des kurfürstl. Schlosses ein Concert zum Besten der Armen veranstaltet, und darin das Oratorium von Löwe: „die Siebenschläfer" aufgeführt.

In der Kathedralkirche zu **Norwich** wird auf Veranlassung des Bischofs daselbst eine Marmorstatue, Jenny Lind darstellend, gesetzt.

Der Flötenvirtuos **Heindl** ist in Folge einer Schußwunde am 13ten Aug. gestorben.

Am 25sten Septbr. Morgens um 2 Uhr verschied zu Wien der allbekannte und berühmte Tanzcomponist **Johann Strauß**.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 31. Den 14. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Gesang und Orchester.

C. A. Mangold, Op. 30. Die Hermannsschlacht.

(Schluß.)

Mangold ist eine durch und durch deutsche Natur. So viel ich bis jetzt von ihm habe kennen gelernt, hat dies meine Ueberzeugung von seinem musikalischen Charakter bestätigt. Es überraschte mich daher nicht, daß er gerade diesen Stoff zum Vorwurf einer größeren musikalischen Schöpfung mit Freuden ergriffen hat; stimmte doch sein eigenes Innere mit dem Geiste des Gedichtes so zusammen, daß das vom Dichter angeschlagene Thema, welches alle Grundtöne deutscher Art erklingen läßt, ihm nur erwünscht sein konnte in seiner Weise musikalisch zu gestalten, worin daher auch jener Umstand seinen Erklärungsgrund findet, daß liebevolle Hingebung an den Stoff gleich beim ersten, unmittelbaren Eindruck entschieden hervortritt. Zunächst stellen sich als besondere, charakteristische Eigenthümlichkeiten in diesem Werke heraus: Kraft, Feuer, Schwung, Wahrheit des Ausdrucks und Adel der Gesinnung; einfache, natürliche und populäre Aussprache der Gefühle; in den lyrischen Partien läßt der Künstler insbesondere das Schlaglicht auf die innere Seite, das Gemüth fallen, und spiegelt in ungeschminkter Sprache dieses ächt deutsche Leben und Weben treffend- und wirksam ab. Der Kern der Melodien ist gesund und frisch, getragen von einer reichen Harmonie, die noch durch die rhythmische Abwechselung und den Instrumentationsreiz gehoben wird. Ueberall leuchtet durch seine Melodien das Streben hindurch, sie in eine für Alle verständliche und faßliche Form zu gießen und ihnen die Schwungkraft einer allgemeinen Gültigkeit zu geben. Wenn daher hin und wieder weniger das Originelle als das Volksthümlich-Charakteristische hervortritt, das von Allen leicht zu Fassende, dem allgemeinen Gefühlstypus deutscher Art Entsprechende, so mag dies theils aus der allgemeinen Charakterfärbung des Componisten, theils auch aus dem Princip desselben, ächt deutsche, natürlich-einfache Aussprache der Gedanken und Empfindungen zur Geltung zu bringen, resultiren. Wir finden daher bei ihm begeisterte Thatkraft, erhebend wirkendes Feuer der Gedanken, nicht aber den idealen Flug der Phantasie, die kühn in neue Bahnen sich drängt, die auf ein noch nicht erschlossenes Ziel führen. Er sucht das deutsche Element aus der Einseitigkeit des unzählig oft und mannichfach modificirt ausgesprochenen Individuellen herauszuziehen und ihm den Stempel des Universellen aufzudrücken, in solcher Weise jedoch, daß das Schlaglicht mehr auf die volksthümlich-charakteristische, den Kern der Wirklichkeit darstellende, mehr auf die reale als auf die ideale Seite fällt.

Es gilt nun noch, das Specielle einer Beleuchtung zu unterwerfen, um Einsicht zu gewinnen, wie das Einzelne sich nach den eben gezeichneten Grundrissen gestaltet, in welchem Einklange es zum Geiste des Ganzen stehe.

Zuerst möge erwähnt werden, daß die Behandlung des melodramatischen Theiles dem Componisten

vorzüglich gut gelungen ist. Er verfolgt die Intentionen des Dichters so, daß er immer die Hauptmomente hervorhebt und in charakteristischer Weise, stets scharf und prägnant bezeichnend, dem Hörer das Wort des Dichters musikalisch veranschaulicht. Weniger gut sind die Recitative behandelt, sie leiden etwas an Monotonie und werden öfters matt und bedeutungslos; es fehlt ihnen die verschiedenartige Färbung, der Schwung, den in höherer Weise zu entwickeln der Dichter genug Gelegenheit darbietet.

Das Ganze beginnt mit einer Einleitung, Abenddämmerung und Sturm darstellend, woran sich ein Melodram schließt. Die Anklänge an das Lied des Siegmar sind in der Einleitung sinnig und geschickt verwebt; man erhält gleich die richtige Stimmung zum Folgenden. Nr. 2, Lied des Sigmar, welches namentlich im più moto von guter Wirkung ist, ohne originell zu sein, doch das Gewöhnliche vermeidet. Der darauf folgende Bacchuschor gehört zu den besten Nummern des Ganzen, wenn nicht vielleicht nach der originellen Seite hin das genialste Stück. Das heidnische, fremde Element ist in ganz treffender Weise zur Darstellung gebracht. Das anacreontische Lied, welches den Mittelsatz dieses Chores bildet, steht in der Erfindung auf einer tieferen Stufe. Ohne fremdländische Eigenthümlichkeit hat es etwas Monotones, Kaltes; man vermißt darin das sinnliche Element, das südliche Schwelgen und Verlangen. Der Römerchor, durch ein Recitativ vermittelt (Nr. 5 b), ist ächt kriegerischer Natur; in markigen Rhythmen schreitet er einher wie ein Held zum Siegen. Mangold ist da in seinem Elemente. Er versteht vornehmlich die Männerstimmen mit wenigen Mitteln so zu behandeln, daß sie wirksam werden, ohne das Bereich ihrer Grenzen zu überschreiten. In dem darauf folgenden Melodram sind feine Anklänge aus dem Folgenden anticipirt, aus dem Schlußsatze des ersten Theils, was den denkenden Künstler verräth. Die Scene zwischen Hermann und Varus (Recitat.) bietet nichts Hervorstechendes, im Gegentheil macht sich eine Monotonie recht fühlbar. Die Arie Hermanns, Nr. 8, ist wieder ein gutes Stück. Ist auch die Cantilene nicht von überraschender Neuheit, so entschädigt doch der gesunde Zug derselben, die Wärme des Gefühls. Das sich daran schließende Allegro risoluto, sehr schwunghaft und feurig, bildet dazu einen durch ein Recitativ motivirten guten Gegensatz. Die Scene zwischen Hermann und Sigmar (Nr. 9 b u. c) erhebt sich namentlich im Duett (H-Moll) zu einer bemerkenswerthen, charakteristischen Behandlung. Der Mittelsatz desselben (das Schwert der Ehre beraubt u. s. w.) hat etwas Aufstachelndes, Todesverachtendes. Das Duett gehört zu den glücklichen Griffen des Componisten. In der sechsten Scene lenkt der Chor der Priesterinnen der Hertha (Nr. 12) unsere Aufmerksamkeit auf sich. Er malt in einem eigenthümlichen Gange der Melodie die Geschäftigkeit der Priesterinnen. Trotz der Belebtheit liegt doch eine gewisse Wehmuth darüber ausgebreitet, die in der Bedeutung der religiösen Feier ihren Grund und deren Stimmung der Componist glücklich wiedergegeben hat. Das die erste Abtheilung beschließende Stück (Nr. 14), „Hymne", ist hinsichtlich der Erfindung und des volksthümlichen Ausdruckes eine Perle, eine wahrhafte Hymne. Neben der Kraft und dem Schwung quillt daraus eine frische Strömung der Begeisterung, die, getragen von markigen und bewegt einherschreitenden Bässen, etwas von Händel'scher Art hat. Pianissimo leiten die Bässe die Melodie zur Hälfte ein; hierauf beginnt Alrunia (Alt) solo, Tenöre und Bässe folgen, bis zuletzt mit figurirtem Orchester der allgemeine Chor einfällt. Das Unisono des Chors in der zweiten Stelle wirkt gewaltig, und die Hornrufe in C erhöhen die feierliche, begeisterte Stimmung. Das sich daran schließende Terzett mit Chor (Adagio, Des-Dur) zeigt eine etwas zu düstere Seite, doch ist es sehr edel gehalten. Den Schluß macht ein Allegro in C, feurig und kräftig, die Melodie unison bringend, welche wir schon aus Sigmar's Lied kennen (Nr. 2); das Orchester figurirt sehr belebt, während der Chor im Quart-Sextaccord aushält.

Die zweite Abtheilung beginnt mit einer Instrumental-Einleitung, die Morgendämmerung darstellend. Sie deutet in leisen Zügen den darauf folgenden Chor deutscher Jungfrauen an. Sehr charakteristisch hat der Componist das Zittern und allmälige Erwachen des Morgens dargestellt. Der Chor selbst, E-Dur, (Nr. 15 b) gehört mit zu den schönsten Nummern des Ganzen. Er athmet eine erquickende Morgenfrische, und ruht auf einer Keuschheit und Reinheit der Empfindung, die uns erhebt und das zarte, jungfräuliche deutsche Gemüth in wenigen, aber gelungenen Zügen abspiegelt. Nächstdem ist das Gebet Thusneldens (Nr. 17), Fis-Moll, bemerkenswerth, wieder ein Stück ächt deutschen Gemüthsausdruckes und von tiefer religiöser Inbrunst. Das Duett (Nr. 19) zwischen Hermann und Thusnelde, obwohl energisch, entbehrt doch hinsichtlich der Erfindung und der melodischen Entfaltung des Reizes und des höheren musikalischen Ausdruckes. Bedeutend dagegen ist wieder die zehnte Scene, die Schlacht (Nr. 21). Abgesehen von der technischen Verarbeitung und Verwebung des verschiedenen Stoffes, worin der Componist seine Meisterschaft als durchgebildeter Musiker bewiesen hat, nimmt diese Scene auch rücksichtlich der musikalischen Darstellung und der darin stürmisch sich

durchkreuzenden Gedanken eine hohe Stelle im Ganzen ein. Der Schlachtgesang der Deutschen (A-Moll), welcher das Ganze beginnt und unison vom allgemeinen Chor gesungen wird, ist ein ausgezeichnetes Stück. Die trotzigen Bässe, darunter vorzüglich das höhnende gis, ergreifen gewaltig. Man glaubt in diesem markigen Gesange die Urkraft deutscher Weisen zu vernehmen. So muthvoll auch die Römer, ermuthigt von Varus, ihre Schlachthymne singen, sie müssen erliegen dem Ungestüm der Deutschen, die mitten unter das „weh uns!“ der Römer ihr wild aufjauchzendes „wir kommen zur Rache“ hineinrufen und zuletzt als Sieger mit ihrem gewaltigen „Preis dir, Lenker der Schlacht!“ das Ganze schließen. In der elften Scene ist der Chor der Priesterinnen (dem sich der allgemeine Chor anschließt), die ob Sigmar's Fall die Jubelgesänge schweigen heißen, von schöner Wirkung durch seine zarte, elegische Stimmung. Die Scene, wo Sigmar im Verscheiden noch spricht, tritt etwas in den Hintergrund; dagegen ist der Gesang Alrunia's (Vision, Walhallas Thore öffnen sich) von entschiedener Schönheit; die schwärmerische Begeisterung, der Adel des Ausdrucks bürgen für die schlagende Wirkung. Auch das Andante, worin Hermann dem verschiedenen Helden noch nachruft:

„Geist des Helden! Blicke segnend
Auf die Deinen mild hernieder.
Deiner Tugend Angedenken
Strahle ewig uns zum Vorbild!“

woran sich der Chor schließt, wirkt durch seine Innigkeit, durch den frommen Herzenszug wohlthuend und erhebend. Die Schlußscene bildet ein begeisterter allgemeiner Chor, die blutig erkämpfte Freiheit besingend, dem gegen das Ende das Thema aus Sigmar's Lied wirkungsvoll sich anschließt. —

Möge diese kurze Darstellung dazu beitragen, dem Werke die Aufmerksamkeit aller Derjenigen zuzulenken, deren Herz für deutsche Kraft und deutschen Sinn geöffnet ist, damit in allen Gauen die Klänge bald heimisch werden, die der Brust eines für deutsche Freiheit und ächtes deutsches Wesen begeisterten Sängers entquollen sind.

Emanuel Klitzsch.

Aus Berlin.

(Schluß.)

II.

Hic, haec, hoc, . . .
ich komme mit dem Stock.

Aus meinem Leben.

Kurz vor dem Schluß der Oper wurde „Zampa“ von Herold neu einstudirt gegeben. Hr. Kraus war niemals komischer als in der Titelrolle — Nach der Wiedereröffnung der Oper wurde „Joseph in Egypten“ von Mehul nach langer Ruhe in neuer Besetzung gegeben. Bei der im Ganzen trefflichen Aufführung zeichneten sich die HH. Mantius, Krause und Kraus aus. — Frl. Zschiesche hat als Donna Anna und als Ninka in Auber's „Gott und Bajadere“ debütirt. Ihre Stimme ist recht hübsch und schon trefflich geschult, ihr Spiel noch unausgebildet und befangen. Im Uebrigen ist ihr Gesang so kalt, wie der ihres Vaters. — Frau Palm-Spatzer ist ausgeblieben. Im Monat August wäre sie uns recht angenehm gewesen; jetzt danken wir. Wir kennen ihren classischen Gesang und wissen auch, was classische Kälte und Langeweile ist.

Seit dem 1sten Sept. sind sämmtliche Opern-Mitglieder von ihren Ausflügen zurückgekehrt. Frl. Kellberg trat vor länger als einem halben Jahre als Adalgise in Norma auf, gefiel ihrer hübschen Stimme wegen, und wurde, da sie eine Schülerin Ludwig Rellstab's war, augenblicklich engagirt. Diesem Engagement folgte auf dem Fuße eine Krankheit der Stimme nach, und man schob allgemein die Schuld davon Hrn. Rellstab's Methode zu. Im August hat nun Frl. Kellberg wieder einen schwachen Versuch als Agathe gemacht.

Welchen Einfluß der Mond auf die Erde ausübt, sieht man besonders deutlich beim weiblichen Bühnenpersonal. Frl. Tuczek war kaum nach Berlin zurückgekehrt, als sie sich auch schon unpäßlich melden ließ. — „Armide“ von Gluck soll einstudirt werden. Schon vorher aber wird „das Versprechen hinterm Herd“ von Baumann über die Breter gehen. Da ich dies Genrebild bereits kennen gelernt habe, so bemerke ich, daß es weder Neues, noch Witziges oder Geistreiches enthält, dennoch aber sehr gefallen kann. Die Scene spielt in Steyermark. Ein Berliner Assessor, der über alle Maßen für alles nationale Steyerische eingenommen ist, stößt hier mit der nackten, prosaischen Wirklichkeit zusammen, versucht sich in den nationalen Gesängen und Tänzen, und erheitert natürlich dadurch Zuhörer und Zuschauer. Bei einer Besetzung des Stücks, wie sie hier angeordnet ist (Frl. Marx, die HH. Gern, Döring, Pfister), läßt sich ein großer Erfolg erwarten. Die eingelegten Nationallieder sind höchst einfach, aber charakteristisch, die dazu gehörigen Texte kommen mir indeß mitunter zu naiv vor. So lautet der letzte Zwiegesang folgendermaßen:

Ja weil ma nur beisamma san
Jetzt hat die Liab ja g'wiß an B'stand,
Denn wan sie zwa recht liab'n than

Bringts Neamst nit vonanand.
Und schau den Herd den dank ma Alls,
Sunst wärn ma g'wiß valorn.
Bei ehm san nit die Knödl bloß
A d' Hochzat g'sott'n worn.

Die neue italienische Opern-Gesellschaft hat sich constituirt und ihre Vorstellungen mit Lucrezia Borgia begonnen. Da es mit der Cholera doch eine sehr bedenkliche Bewandtniß hat, so habe ich noch nicht den Muth gehabt, mein Trommelfell dergleichen Musik darzubieten. Also ein ander Mal.

Hr. Musikdir. Wieprecht hat im verflossenen Sommer viel Thätigkeit entwickelt. So leitete er am 22sten August ein Concert im Tivoli, das von 300 Sängern und 452 Musikern ausgeführt wurde. Die instrumentale Besetzung war nach der Mittheilung der N. Berl. Musik-Zeitg. folgende: 11 Flöten, 14 Oboen, 11 Bassethörner, 19 kleine Clarinetten, 63 große Clarinetten, 24 Cornets, 19 Tenorhörner, 6 Tenorbässe incl. der beiden Tenortubas, 28 Baßtubas, 15 Contrafagotts, Serpents und andere Baßinstrumente, 22 Fagotts, 24 Waldhörner, 56 Trompeten, 8 Klappenhörner, 6 Altposaunen, 8 Tenorposaunen, 20 Baßposanen, 10 kleine Trommeln, 7 Paar Becken, 7 Triangeln, 2 große Trommeln, 60 Regimentstrommeln; — 11 Musikmeister, 1 oberster Director, in Summa 452 Personen. Zu bemerken ist, daß keine Kanonen mitspielten. Das Ganze gab natürlich einen famosen Lärm, der die Grundvesten des Kreuzberges erschütterte. Und Hr. Wieprecht hat noch keinen preußischen Orden! Der Gedanke schlägt um so mehr nieder, wenn man bedenkt, daß schon so manche andere schöne Hoffnung dieses Mannes unerfüllt geblieben ist. So ruhen seine Pläne bezugs einer General-Direction sämmtlicher Musikchöre der deutschen Bürgerwehren mit diesen Bürgerwehren in Gott, so ruhen seine Aussichten bei Errichtung eines Conservatoriums nicht in Gott, aber in den Ministerien, so wollen seine verschiedenen Unternehmungen, wie die Akademie für Männergesang, der Orchester-Verein, nicht recht gedrihen. — Frl. Marx ist neulich nach Küstrin gereist, hat für die dortige Schauspieler-Gesellschaft unter Martorell im Theater und in Concerten gesungen, hat dieselbe aus ihren Drangsalen erlöst, mit Geschenken erfreut und ist, ohne Diäten oder Reisekosten anzunehmen, nach Berlin zurückgekehrt. Die liebenswürdige Sängerin hat dabei, glaube ich, gar nicht an einen Orden gedacht.

Hr. Musik-Director Franz Commer geht damit um, ein Weihnachtsspiel für musikalische Kinder zu verfertigen. Es hat auffallende Aehnlichkeit mit den bekannten Kinder-Baukasten. Die gewöhnlichen Accorde sind einzeln aufgeschrieben und numerirt. Mit Hilfe der Würfel und einiger Additions- und Multiplications-Regeln (weil z. B. der tonische Dreiklang und der Dominantenaccord ungleich öfter verbraucht werden als die übrigen) werden diese Accorde zusammengestellt, so daß am Ende immer ein Musikstück herauskommt. Hr. Commer will in der Anweisung zu diesem Spiele darthun, daß alle seine herrlichen Compositionen auf diese Weise entstanden sind. — Mir scheints übrigens, als ob der Oratorien-Zusammensetzer und Kammermusiker Hr. Dam entweder Hrn. Commer seine Kunst abgesehen habe, oder in ordentlicher Weise von ihm unterrichtet worden sei. — Hr. Charles Voß ist vom Königl. Preuß. Hof-Musikalienhändler Gustav Bock zur Kunst-Notabilität ernannt worden, und Leipzig hatte das Glück, ihn dabei über die Taufe zu halten. Gott, wie rührend! — Hr. Theodor Oesten wird nächstens auch zur Kunst-Notabilität avanciren. Zur Zeit beschäftigt er sich, wie gewöhnlich, mit Erfinden von Uebergängen von einem Thema in's andere. — Julius Hopfe hat Hoffnung, sein letztes, schon zweimal umgearbeitetes und vollständig in Stimmen ausgeschriebenes Oratorium diesen Winter zu hören. Er hat über 300 Fugen, 15 Symphonien, etliche Opern und Oratorien, eine unzählbare Menge von Ouvertüren, contrapunktischen Tänzen u. s. w. geschrieben, und ist im Uebrigen ein großes Original. Wer das Glück hat, ihn einmal zu sprechen, wird nach Darlegung seiner Productions-Register unerhörte Neuigkeiten erfahren, z. B. daß Weber ein Spitzbube, Mozart ein armer Schlucker, Mendelssohn ohne Talent, Meyerbeer ein Charlatan, Spohr ein bejammernswerthes Subject und von allen lebenden Componisten er, Hr. Julius Hopfe nämlich, allein groß sei. Zur Bekräftigung bietet er dann noch jedem seiner Anhörer eine Wette darob an, daß er in so und so viel Stunden eine Symphonie fix und fertig zu schreiben vermöge! — Gott segne ihre Studien, Hr. Hopfe, uns aber bewahre er vor ihrer Papier-Verbrauchungs-Routine. — Hr. Carl Kloß hatte schon wieder einen Anfall von Concert-Wuth, und hat dem zu Folge in Potsdam und Berlin georgelt. Es wird immer bedenklicher mit dem Manne. Da kalte Douchebäder vielleicht sehr heilsam sein könnten, so rathe ich ihm, nach Gräfenberg zu gehen.

Wie verlautet, soll Hr. Carl Eckert wirklich Aussichten auf die durch Nicolai's Tod erledigte Kapellmeisterstelle haben. Theils soll er in hohen Kreisen protegirt, theils vom Kapellmeister Taubert gestützt werden. Letzterer soll nämlich daran arbeiten, sich selbst an Nicolai's Stelle und Hrn. Eckert in die Stelle des zweiten Kapellmeisters einsetzen zu lassen. Es geschehen der Wunder unter Gottes hohem Him-

mel viele. So kenne ich einen Musiklehrer an einem der Königl. Seminare in der Provinz Sachsen, der, mit einer wahrhaft unmusikalischen Natur begabt, sich stets vor seinen Schülern an den Pranger stellt, der, um der grausamen Pflicht, diesen Schülern etwa ein Orgelstück vorspielen zu müssen, angesichts derselben fingirt hat, daß er zu Orgelvorträgen eine besondere Art Pedalstiefeln habe und ohne diese nicht spielen könne; der sich mit einem jungen Musiker darum entzweite, daß er meinte, Clarine bedeute in einer Mozart'schen Partitur Hörner, während jener behauptete, unter Clarine seien die Clarinetten verstanden; der unzählige andere Dinge zur Heiterkeit seiner Schüler und Mitbürger vollführt hat, die ich jetzt nicht mittheilen kann. Warum soll also Hr. Carl Eckert nicht Kapellmeister werden? Was thut es, daß er den Tactstab noch nie geführt hat, was thut es, daß sein Talent unter Deutschlands großer Anzahl von Talenten verschwindet, wie ein Wassertropfen im Meere, was thut es, daß es der Würdigeren Viele giebt? Ernannte nicht Spontini Hrn. Hennig zu seinem ersten Kapellmeister, trotzdem Männer von großem Ruf dessen Mitbewerber waren? Es lassen sich so viele staunenswerthe ähnliche Begebenheiten erzählen, daß an Hrn. Eckert's Kapellmeisterwürde gar nichts Staunenswerthes mehr zu finden sein wird.

Die Berliner Gewerbe-Ausstellung ist in auffallender Weise dürftig mit musikalischen Instrumenten versehen. Fabrikanten ersten Ranges, wie Kisting, Perau, Stöcker, Florschütz sind ohne vertretende Fabrikate. Unter den eingelieferten verdienen die von Vogt und Westermann (Willmanns) die meiste Beachtung. Auch finden sich einige gute Pianos, z. B. von Sigmund und Bergmann, vor.

Der Berliner Tonkünstler-Verein beräth die Errichtung einer Unterstützungskasse für bedürftige Musiker.

Richard Würst, der zur Zeit seinen Rothmantel bemäntelt, die Fabel vom bestraften Uebermuth des Raben auswendig lernt und übrigens gar nicht mehr geistreich signalisirt, ist nicht der Verfasser dieser Zeilen.

....

Bericht über die in der Domkirche zu St. Petri in Bremen neu erbaute Orgel.

(Schluß.)

Von den Nebenzügen erwähnen wir außer den nöthigen Sperrventilen, der Calcantenklingel und den Coppeln zum Brust- und Oberwerk, noch zweier Pedalcoppeln, welche nicht allein das Hauptwerk, sondern auch das Brustwerk mit dem Pedal verbinden. — Der Schrank ferner, in welchem das Oberwerk ruht, kann mittels eines Fußtritts allmälig geöffnet und geschlossen werden, um dadurch ein crescendo und decrescendo zu erzeugen. Endlich ist noch ein Zug vorhanden, durch welchen die großen und starken Bässe des Pedals plötzlich zum Schweigen gebracht werden, so daß nur die angezogenen sanften Stimmen desselben ertönen. Durch einen zweiten Zug wird die Wirksamkeit des ersteren eben so schnell wieder aufgehoben, so daß man bei abwechselndem Gebrauch der verschiedenen Manuale sich sogleich auch einen der verschiedenen Stärke der letzteren entsprechenden Baß verschaffen kann. — Welche wichtigen Vortheile dem Orgelspieler aus dieser Vorrichtung erwachsen, leuchtet ein.

Jeder der sehr dauerhaft gearbeiteten 8 Bälge der Orgel ist 10' lang und 5' breit. Die 4 Bälge des Pedals geben 38, die des Manuals 34° Wind. Jedoch besitzen Brust- und Oberwerk besondere Magazinbälge mit Regulatoren, und zwar der Einrichtung, daß, während die Manualbälge dem Hauptwerke Wind von 34° zuführen, das Brustwerk 28, und das Oberwerk 24° Wind aus dem resp. für dieselben bestimmten Magazinbälgen entlehnen, wodurch eine den einzelnen Clavieren zu verleihende verschiedene Stärke und Intonation begünstigt ist. — Noch hat Hr. S. durch sinnreiche Anbringung zweier Ausgleichungsbälge unmittelbar unter dem Windkasten bewirkt, daß die durch ungleiches Balgtreten, so wie durch ungleiches Spiel (z. B. durch Staccato-Sätze in verdoppelten Accorden und bei voller Orgel) veränderte Qualität des Orgelwindes nicht mehr bemerkt werden kann, mithin ein Schwanken des Tones unter beregten Umständen gänzlich wegfällt.

Die Windladen des Hauptwerks haben wegen der großen Anzahl von Stimmen, die auf denselben ruhen, doppelte Spielventile erhalten, von denen das eine auf der vorderen, das andere auf der hinteren Seite der Windladen sich öffnet, um somit den Cancellen reichlichen und allseitigen Windzufluß zu gewähren. — Die Tractur ist von sehr einfacher und accurater Einrichtung; Wellenbreter sind nicht vorhanden, sondern meistens Winkel, die in schräger Richtung zu den Ventilen führen, und Querwellen.

Das verwandte Material ist gut und nach Vorschrift. Namentlich sind alle Metallpfeifen von außergewöhnlicher Stärke und bestehen größtentheils aus 14löthigem Zinn. — Die Anordnung der inneren Orgeltheile ist als sehr zweckmäßig zu bezeichnen. Sämmtliche Windladen liegen terrassenförmig hintereinander, vom Hauptwerk, welches am Prospect steht,

aufsteigend bis zum Oberwerk, welches den Hintergrund bildet; das Pedal erhebt sich zu beiden Seiten der Manuale, so daß man Alles mit einem Blick übersieht. Auch sind die Windladen von allen Seiten zugänglich, da sie von bequemen Gängen umgeben sind. Letzteres ist bei den am Prospect liegenden Windladen dadurch ermöglicht, daß die aus Zink bestehenden, schön polirten, aber stumm gebliebenen Prospectpfeifen keiner Condecten bedurften. Zufolge dieser Einrichtung konnte das kleine Pfeifenwerk zu Gunsten ungehemmter Tonverbreitung nach vorn gestellt, so wie den sonst im Prospect stehenden, jetzt aber unmittelbar auf der Lade placirten Prinzipalen eine präcisere Ansprache ertheilt werden. Sollte es sich indeß haben ermöglichen lassen, das 16füßige Prinzipal des Hauptwerks in den Prospect zu stellen, ohne auf den Plan der vortrefflichen inneren Anordnung der einzelnen Orgeltheile störend einzuwirken, so wäre solches, auch selbst mit dem Nachtheile einer dadurch etwas verzögerten Ansprache, dennoch besser gewesen, als das Weglassen der tiefen Octave dieser Stimme, für welche es, wie schon oben gesagt, auf der Windlade an Platz mangelte. Doch dürfte ein tönendes Prinzipal 16′ im Prospect wieder mit der Zeichnung desselben collidirt haben, die in der Mitte am niedrigsten gehalten werden mußte, um ein Giebelfenster mit Glasmalerei nicht zu verdecken.

Die feste und gleichmäßige Intonation endlich, so wie die reine Stimmung und präcise Ansprache aller Stimmen verdient sammt der äußerst leichten Spielart besonders anerkannt zu werden. — Der in altgothischem Styl nach dem Entwurfe des Hrn. Baumeisters Wentzel ausgeführte eichene Prospect hat ein würdevolles Ansehen, und steht in seinen Verzierungen mit denen der Chöre, Stühle u. s. w. in enger Harmonie.

Wenn nun der Unterzeichnete einerseits mit voller Ueberzeugung ausspricht, daß Hr. S. hier mit Redlichkeit und Treue geleistet, was er nach seiner reichen Begabtheit und großen Geschicklichkeit vermocht, und daß demgemäß der Dom zu Bremen eine Orgel besitze, die zu den gelungensten und stärksten der Zeit gehört *), so muß derselbe andererseits bekennen, daß seiner Ansicht nach die Marienorgel zu Wismar, in Bezug auf die Wirkung des Klanges höher zu stellen sei, als jene, wenn gleich letztere mancherlei Vorzüge der ersteren entbehrt. Der Grund hiervon dürfte in der beträchtlicheren Höhe der Wismarschen Kirche sowohl, als auch des Orgelchors derselben zu finden sein, weshalb zur weiteren Beurtheilung die Dimensionen beider Kirchen und die Höhe der Orgelchöre hier mitgetheilt wird. Der Bremer Dom ist 72′ hoch, 125′ breit und 314′ lang; Höhe des Orgelchores etwa 20′. Die einzelnen Werke der Orgel liegen vom Prospect an aufsteigend hinter einander. Die Höhe der Marienkirche zu Wismar beträgt 114′, die Länge 300′ und die Breite 192′; Höhe des Orgelchors 50′. Die verschiedenen Werke der Orgel stehen hier in vier Stockwerken über einander.

Hieraus geht hervor, daß der Ton der Wismarschen Orgel bis zum Ohre des Hörers einen weit größeren Raum zu durchschreiten hat, als der Ton der Bremer Orgel, und darin liegt eben für die erstere die Begünstigung ihres Klanges und der Grund zu der so edeln und ätherischen Wirkung derselben in ihren zarteren Partien.

Eine neue Gelegenheit zur Beobachtung derartiger Klangwirkungen bietet sich in Verden dar, wo Hr. S. für den dortigen berühmten und großen Dom gegenwärtig ein Werk von dreißig und einigen Stimmen baut.

Wismar. Theodor Friese,
Organist an der Marienkirche.

---

*) Für die Bremer Domkirche konnte sowohl ihrer Größe als auch besonders ihrer zahlreichen Gemeinde wegen ein weniger kräftiges Werk nicht genügen. Der Dom ist die einzige lutherische Kirche in Bremen, und zählt daher 30,000 Gemeindemitglieder.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

H. A. Wollenhaupt, Op. 12. Rêverie romantique. Schott. 45 Kr.

Ein kurzes Stück, das anfangs künstlerisch gehalten ist, später jedoch bedeutungslos wird. Der Verf., zum ersten Male im Krit. Anz. erscheinend, weist sich so weit als gebildeter Musiker aus.

F. Kalkbrenner, Op. 189. Dernières Pensées musicales. 3 Lieder ou Romances sans paroles. **Schott. 1 Fl.**

Diese „letzten" Gedanken sind gut, der Verf. hat mit ihnen noch ein Andenken an seine Blüthenzeit hinterlassen.

C. Mayer, Op. 114. Une Pensée variée. **Mechetti. 1 Fl. C.M.**

— —, **Op.** 115. Ballade. **Ebend. 1 Fl. C.M.**

Das Thema des erstverzeichneten Stückes passirt, da es nicht allen Gehaltes entbehrt. Auch die Ballade hält sich mit Ehren auf der Stufe der Mittelmäßigkeit. Daß der Verf. sich verflacht hat, bezweifelt jetzt Niemand mehr. In Berücksichtigung dessen ist eine Aeußerung des Tadels nicht von nöthen.

C. Mayer, Op. 117. Galop militaire. **Siegel und Stoll. 17½ Ngr.**

— —, **Op.** 118. Souvenir d'Espagne. Bolero. **Ebend. 17½ Ngr.**

Nach niederem Maßstabe gemessen, d.h. solchem, der über die Grenze gewöhnlicher Unterhaltungsmusik nicht hinausreicht, können beide Stücke als brauchbar empfohlen werden. Sie sind von mittlerer Schwierigkeit, und befriedigen den Gehörsinn eben so sehr, als eine reinliche Tapete das Gesicht befriedigt.

J. F. Kittl, Op. 30. Trois Impromptus. **Hofmeister. 15 Ngr.**

Die Stücke sind nicht lang, aber selbst die kurze Dauer derselben vermochte der Comp. nicht angenehm zu machen. Sie tragen kein Zeichen schöpferischer Kraft in sich, keine Frische, keine Regung, die ihren Lauf im Hörer fortsetzt. Was Kittl bisher Derartiges geliefert, hat jemals kaum ein gutes Gelingen offenbart. Man wundert sich daher, daß er nicht Anstand nimmt, mehr dergleichen der Oeffentlichkeit preiszugeben.

C. Membrée, Grande Valse brillante. **Schott. 1 Fl.**

Erfüllt seinen Zweck, und läßt sich, weil nichts allzu Abgedroschenes enthaltend, ohne Groll und Harm anhören. Der Walzer ist nett und geschickt gefertigt.

C. Voß, Op. 98. Les Adieux. Valse mélancolique originale variée. **Whistling. ½ Thlr.**

Die Gabe des Vfs. will, wie ersichtlich, mit dem Gedanken entgegengenommen sein, daß derselbe gar nicht die Absicht hatte, Etwas zu liefern, das man ein Ergebniß künstlerischer Thätigkeit nennen könnte. Ist man principiell mit solcher Absichtslosigkeit einverstanden, dann wird man diesen original-melancholischen Walzer nicht mit Widerwillen spielen und hören, sondern sich daran weidlich vergnügen, zumal da er den Fingern wie den Ohren wenig beschwerlich wird. Man kann an Allem etwas Gutes finden, — auch an gegenwärtiger Recension im alten Style.

S. Thalberg u. de Beriot, Op. 54. Grand Duo concertant pour Piano et Violon sur des motifs de Semiramide de G. Rossini arrangé pour le Piano. **Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.**

Ist in der Art spielbar eingerichtet, daß das „grand Duo" einem Originalstück Thalberg's ziemlich gleichkommt. Bemerkenswerthes ist nicht vorhanden.

F. A. Weber, Op. 20. Variationen über ein Originalthema. **Hofmeister. 22½ Ngr.**

— — —, **Op.** 21. Variations sur un thème favori de V. Bellini. **Ebend. 22½ Ngr.**

Blumen- und Strohreste aus dem Handkörbchen der Großmutter. Papa Gelinek hätte kaum so Veraltetes geben können. Hier dürfte Mancher, der bisher schwankte, mit dem Begriff des überwundenen Standpunktes in's Reine kommen! Daß der Verf. bei seiner Arbeit die Mühe nicht gescheut, ist anzuerkennen; um so schmerzlicher berührt es, daß sich dieselbe auf gänzlich unfruchtbarem, verödetem Boden ergangen hat. Die Erzeugnisse stehen auf der äußersten Spitze der Philiströsität.

Instructives.

A. Oberländer, Op. 1. Sechs leichte Uebungsstücke mit besonderer Rücksicht auf die Ausbildung des Finger- und Handgelenkes. Falter u. Sohn. 12 gGr.

In einem Vorwort heißt es: „Die nachstehenden sechs Uebungsstücke haben den Zweck, den Schüler ganz mit dem Finger- und Hand-Gelenkspiel vertraut zu machen". Welch' anderes Spiel giebt's noch, möchte man da fragen. — Die Stücke selbst, von denen jedes mit „specieller Anweisung" versehen, sind ihrem Vorwurfe getreu, mit Fleiß und vieler Sorgfalt ausgeführt. Schade, daß sie so wenig musikalisches Interesse bieten, sie wären sonst unbedingt zu empfehlen. Dessen ungeachtet beanspruchen sie die Berücksichtigung der Lehrer. Der Verf. zeigt sich nicht allein als Mann der Praxis, sondern auch als Feind des gewöhnlichen Unterrichtsschlendrians. Möge er in begonnener Weise weiter wirken!

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Rosellen, Op. 113. Fantaisie brillante sur l'opéra: le Caïd de A. Thomas. **Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

— — —, **Op.** 114. Fantaisie brillante sur le Prophète de Giacomo Meyerbeer. **Ebend. 1 Fl. 48 Kr.**

A. Goria, Op. 40. Capriccio de concert sur le Trio favori de l'opéra Jerusalem [i Lombardi], musique de Verdi. **Ebend. 54 Kr.**

F. Waldmüller, Op. 62. La Barcarolle de D. F. E. Auber variée. **Mechetti. 45 Kr. C.M.**

J. Messemäckers, Op. 3. Fantaisie sur un thème de l'opéra Norma de Bellini. **Schott. 54 Kr.**

Das Schlechteste unter dem Schlechten lieferte Hr. Messe-

mäckers — eine neue Firma, der man schwerlich Credit geben wird. Die anderen Firmen beziehen schon lang genug den Trödelmarkt, als daß sie dem Publikum daselbst noch unbekannt sein sollten. „Stück für Stück 1 Kreuzer, immer 'ran, meine Herrschaften!"

Für Pianoforte und Clarinette.

R. Schumann, Op. 73. Phantasiestücke für Pfte. und Clarinette (ad libit. Violine oder Violoncell). Luckhardt. 1½ Thlr.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 32. Den 17. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder.

Joh. Nep. Vogl, Balladen und Bergmanns-Lieder. Mit Bildern und Singweisen. — Wien, Carl Gerold, 1849.

— — —, Soldatenlieder. Mit Bildern und Singweisen. Ebend. 1849.

Der musikalische Theil dieser Lieder fällt nicht in's Gewicht. Sie stehen auf einem Standpunkte, der eine irgend wie höhere musikalische Bedeutung desavouirt. Es macht sich jene breite Alltäglichkeit und Oberflächlichkeit darin bemerkbar, die nur auf ein bischen sinnlichen Klingklang basirt ist, der jedoch selbst des Reizes entbehrt. Dies gilt ziemlich von beiden Heften. Besseres im Ganzen bieten die Soldatenlieder. Die Behandlung ist meist vierstimmig für Männerstimmen. Soldaten-Gesangvereinen, wie deren jetzt fast allenthalben existiren, können sie wegen der leichten und sangbaren Ausführung empfohlen werden. Besonders ansprechend behandelt sind Nr. 6 „Soldatenmuth", Nr. 8 „Trommellied", Nr. 10 „Soldaten-Philosophie". Die Bergmannslieder sind meist einstimmig mit Pianofortebegl.; unter denen für mehrstimmigen Männergesang hat Nr. 6 „Aus der Teufe" eine recht ansprechende, charakteristische Behandlung. — Die Ausstattung ist sehr schön.

C. Wiseneder, Op. 15. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Braunschweig, C. Weinholtz. Pr. 15 Sgr.

Zunächst stellt sich bei genauer Durchsicht dieser Lieder ein fühlbarer Mangel an geistigem Inhalte heraus; die Empfindung steigt nicht in die Tiefe, spricht nicht eine Betheiligung des Inneren aus, sondern giebt nur äußerlich flüchtig angeregte Stimmungen, die sich wohlgefällig auf der Oberfläche schaukeln; die überzeugende Wahrheit fehlt ihnen. Sodann zeigt die Richtung auf Vorbilder hin, die thatsächlich bereits beseitigt sind, — eine Richtung, die, weil sie in ihrer Unselbstständigkeit zu bemerkbar hervortritt, der verurtheilenden Kritik sich nicht entziehen kann. Das Formelle, Technische dieser Lieder läßt auf Geschicklichkeit schließen. Frappante Modulationen aber zu Gunsten des Effects, wo sie nicht aus dem Wesen der Sache hervorgehen, sind bedeutungslos. Auch drängen sich die Textwiederholungen in so auffälligem Grade hervor, daß sie förmlich langweilig werden. Zugleich sei noch bemerkt, daß die italienischen Vortragszeichen (die immer mehr übrigens zu verschwinden anfangen), bisweilen, wie hier, zu Widersprüchen führen. Drum möge die deutsche Bezeichnung lieber Raum gewinnen; denn patetico e amoroso (in Nr. 2) welche zwei Eigenschaften im polaren Verhältnisse stehen, wird im Deutschen zu schreiben Jeder Anstand nehmen. — Die Lieder sind auch einzeln zu haben zu dem Preise von 5 bis 7½ Sgr.

Em. Klitzsch.

Aus Prag.

Am 3ten Oct. 1849.

Seit meinem letzten Berichte hat sich in der Musikwelt nicht viel besonders Bemerkenswerthes ergeben. Was ich allen übrigen Mittheilungen vorausschicken will, ist der beklagenswerthe Hintritt unseres fleißigen, strebsamen Musikalienhändlers Johann Hoffmann. Er starb am 1sten d. M. nach einem Cholera-Anfall von wenigen Stunden, zu dem er aber leider selbst durch Vernachlässigung eines mehrtägigen Unwohlseins Veranlassung gegeben hatte. Seine Gattin war die Woche vorher von einem heftigen Cholera-Anfalle nur mit Mühe gerettet worden. Sein Tod ist bei dem factischen Zustande unserer Musikverläge und Musikbibliotheken ein großer, reeller Verlust. Wären die Zeitumstände seinem Unternehmungsgeist günstiger gewesen, und hätte das (soi disant) kunstsinnige, musikkundige Prag (in dem aber, nebenher gesagt, nicht einmal ein einziger Notenstecher seine Nahrung findet) den wahren Sinn für einheimischen Kunstfleiß, so würden Hoffmann's Finanzen sich in blühenderem Zustande befunden haben, als es der Fall war. —

Schulhoff weilt bereits seit einigen Wochen in unseren Mauern, meidet aber die Oeffentlichkeit gänzlich, und es haben kaum einige seiner ältesten Freunde den Genuß gehabt, ihn spielen zu hören. Ich für meinen Theil, obgleich kein grand amateur der Piano-Virtuosen, bedauere dies aufrichtig, da Schulhoff nach der Versicherung von Musikern, denen ich ein richtiges und zugleich parteiloses Urtheil zutraue, unter allen ehemaligen Schülern unseres Patriarchen Tomaschek, welche seither Celebrität erlangt haben, stets den schönsten Anschlag, den seelenvollsten Vortrag hatte, jedenfalls Vorzüge, die mehr werth sind, als ein 99ster Grad Technik, obgleich Schulhoff auch in letzterer das Außerordentlichste leisten soll. — Auch sonst hat uns während dieses Sommers weder ein Virtuos, noch ein ausgezeichneter Sänger mit seinem Besuche erfreut, und so waren wir in musikalischer Beziehung ganz auf die einheimischen Kräfte unserer Oper beschränkt. Seit der Rückkehr unserer zwei Primadonnen, Frau Fehringer und Frl. Großer, von ihren Urlaubsreisen, müssen wir dem Fleiße der Opernregie alle Anerkennung zollen; die Zahl der Opernvorstellungen überwiegt beinahe jene des Schauspiels. Auch gab es mitunter sehr gut gelungene Vorstellungen. Das Theater-Orchester, welches vor einigen Monaten bereits durch den Austritt des vortrefflichen Cellisten Hrn. Träg einen empfindlichen Verlust erlitten hatte, ist neuerdings um ein ausgezeichnetes Mitglied ärmer geworden, um seinen ersten Fagottisten Hrn. Groß. Die Zahlung dieser Künstler ist freilich so ungenügend, daß es begreiflich wird, wenn sie ihre Zeit anderswie lucrativer zu verwenden wissen. Dazu kommt noch, daß sie heuer in dem Sommertheater im Pstroßischen Garten ebenfalls spielen mußten, ohne angemessene Entschädigung. Ob diese Arena überhaupt ein Ort für solche Künstler und für Professoren des Conservatoriums sei, lasse ich dahingestellt.

Bei der Göthefeier, welche das deutsche Casino hier veranstaltet hatte, wurden blos Göthe'sche Gedichte gesungen. Die Compositionen waren jene von Spohr, Schubert, Tomaschek; ein Quartettgesang mit Chor war vom Theater-Regisseur Hrn. Ernst zu dem Feste eigends gedichtet und von Franz Skraup componirt worden, und machte Glück. Ueberhaupt fanden die musikalischen Leistungen an diesem heiteren Abende viel mehr Anerkennung, als jene am folgenden Tage im Theater, wo das Publikum sehr sparsam und sehr kalt war, trotz der schönen fünf Ouvertüren zu Göthe'schen Dramen, die ihm mit Präcision und Schwung vorgeführt wurden. Ad vocem Theater muß ich wieder die leidige Bemerkung hinzufügen, daß wir noch immer uns vergebens nach einer Coloratur-Sängerin sehnen. Ein Fräulein Quérian, ehemals beim italienischen Theater in Pesth, gab Proberollen zu jenem Zweck, die aber nicht nach Wunsch ausfielen. Sie erwies sich zwar als treffliche Concertsängerin, begabt mit einer Biegsamkeit und Geläufigkeit des Organs, wie sie nur selten zu finden; allein ihr Spiel, und noch mehr ihre unvollkommene Kenntniß des deutschen Idioms (sie ist eine geborene Neapolitanerin) boten unübersteigliche Hindernisse. Ueberhaupt mangelt unserer Oper eine Sängerin mit hohem Sopran, die zugleich für das erste Opernfach und für die Conversationsoper zu brauchen wäre. Wo in einer Oper zwei Soprane vorkommen, sind wir in Verlegenheit, da Frau Fehringer und Frl. Beer, welche letztere, beineben gesagt, sich in der Gunst des Publikums durch ihre gediegenen Leistungen sehr emporgehoben hat, nur Mezzosopranstimmen haben, und daher Frl. Großer unser einziger ächter Sopran ist. Frl. Rotter verspricht sehr brav zu werden, hat sehr viel Geläufigkeit und viel Fleiß, ist aber doch noch zu sehr Kind, um für heroische Partien in Frage zu kommen.

Vom nächsten Monat an werde ich Ihnen mehr zu berichten haben, da dann die Concerte der Sophien-Akademie und des Cäcilien-Vereins beginnen. Letzterer wird uns mit Mendelssohn's Athalia erfreuen. — Der Tonkünstler-Verein beabsichtigt diesmal zu seinem Weihnachts Concerte Haydn's Schöpfung in czechischer Sprache aufzuführen. — Prof.

Mildner wird in der Wintersaison wieder Streichquartetten im Claus'schen Palais arrangiren.

So eben vernehme ich, daß Freitag am 5ten d. M. eine große Aufführung des Mozart'schen Requiems für den verstorbenen Joh. Hoffmann stattfinden wird, bei welcher die Opernsänger, die geachtetsten Dilettanten und die Sophien-Akademie mitwirken werden. — Zum Dirigenten der czechischen Oper, welche nächster Tage ihre regelmäßigen Productionen (vorläufig noch im ständischen Theatergebäude) beginnt, ist unser wackerer, energischer Mayr (Musikdir. der Sophien-Akademie) ernannt.

D —.

Kleine Zeitung.

Die Comödie der Thierwelt.
Eine Fabel,

erzählt von Carl Gollmick.

(Schluß.)

In den Zwischenacten mußten die Virtuosenthiere Trompeter- und Trommelfisch, Leyerschwanz, und der Eisvogel Liest (Alcedo) sich produciren. Die übrigen Thiere nun, welche das Publikum bildeten, staunten diese neuen Götter an, und gaben ihnen viele Privilegien. Oft sah man einen Eber vor dem Zieraffen ein Knie beugen, oder irgend ein großes Hornvieh die Klaue der Gans an sein Herz drücken. Kurz, die Comödie der Thierwelt erregte mit jeder neuen Darstellung größere Sensation. Es war aber auch herrlich anzusehen, wenn der Löwe im Gewande des Sarastro sein tiefes „doch" brummte, wenn Heul- und Brüllaffe die Schwerter kreuzend ein Duo furioso vortrugen, wenn der Pfau als Desdemona in Ohnmacht fiel, der Storch als Edgar in Thränen verendete, oder die Hyäne einen Vaterfluch herausstieß.

Aber wie alles in der Welt sein Ende hat, so war auch die erste Hitze dieses Kunsttaumels bald verflogen, denn die ersten Fächer fingen schon an mit ihren Rollen unzufrieden zu sein. Namentlich wollten die Sängerinnen, bereits neidisch auf einander geworden, bald diese, bald jene Partie haben, und bald wollten sie gar nicht singen, weshalb sich dann eine jede von ihnen eine Stellvertreterin anschaffte, die statt ihrer jede verschmähte Rolle übernehmen mußte. Diese Stellvertreterin war die unermüdliche Grille, und daher mag es wohl kommen, daß noch heut zu Tage eine jede Sängerin ihre besondere Grille hat.

Dazu kam noch, daß die Verwaltung einer gewissen Gattung von Thieren den freien Eingang gestattete, weil man sich vor ihrer Zudringlichkeit doch nicht zu schützen wußte. Wir meinen das Heer der Motten, Schnacken, Fliegen, Wespen und aller jener unvertilgbaren Leibwachen, die sich überall Zutritt verschaffen und einnisten. Aber das war recht schlimm, denn je mehr Freiheit diese armen Schlucker hatten, desto frecher wurden sie auch, desto mehr stachen und bissen sie, und so ist bis zu diesem Augenblick dieses Ungeziefer die Plage aller Institute geblieben.

Hieraus entstanden nun Zerwürfnisse, Kabalen und Intriguen der tollsten Art. Die heisere Krähe wollte sentimentale, der quakende Frosch hochtragische, das blöckende Kalb schmachtende Rollen vortragen, und der Dachs als Adonis auftreten. Das Trampelthier glaubte sich zum Balletmeister, der Stockfisch zum Theaterdichter geboren, und Doctor I-A schrieb eine italienische Gesangschule, wonach sich viele bildeten, weshalb auch jetzt noch mancher deutsche Esel die italienischen Endungen über alles liebt.

So wollten alle Thiere gerade dasjenige thun, wozu sie am allerwenigsten berufen waren. „Warum sollen wir," so endete in einer Debatten-Sitzung der Gimpel seine Rede, „warum sollen wir Thiere das nicht thun, was bei den Menschen doch täglich mit so vielem Glück geschieht?"

Um das Uebel aber voll zu machen, gab der Krebs ein Blatt, „Fortschritt" betitelt, heraus, worin er als Protector dieser Anarchie auftrat.

Wie die Thiere sich nun gegen die Menschen empörten, so revoltirten sie auch wieder unter sich selbst, bildeten Parteien, theilten sich in aner und isten ein, und trieben's so arg, daß auch die Macht des Löwen nichts mehr ausrichten konnte, er mochte aus Kunstliebe so viele auffressen, als er wollte.

Endlich fielen die bestialischen Künstler über einander her und quälten und zerrissen einander, welche Mode noch jetzt im höchsten Flor ist.

Mitten in dieser Anarchie flüchtete die am meisten angefeindete Nachtigall und kam glücklich in eines jener dämmernden Gehölze, welche schon Plinius als Sitz dieser Sängerin aufgefunden hat. Magisch brach hier und da ein Mondesstrahl durch die dickbelaubten Zweige, und auf schwellendem Moose und blühenden Veilchen hingestreckt koste ein Liebespärchen. Hier hob sich die kleine, so lange gequälte Brust freier, und bald lauschten die Lüftchen ringsum dem leisen Gezwitscher von: wit und kärr, und tieb und tak, das bald fröhlich, bald lockend, bald in melancholischen Klagen ertönte, und dann in Strophen überging, lieblicher noch als die, welche Bechstein durch Sylben, oder Barrington durch Noten ausgedrückt hat. „Weshalb so still, Geliebte?" fragte der Jüngling, indem er sein Mädchen fester an sich schloß. „Weil jene Nachtigall meine Gefühle ausdrückt. Hörst du sie oben in jenen Zweigen?" „Wohl hör' ich die Sängerin der reinen Liebe. Sie scheint wie wir geflüchtet aus dem Tosen der Welt."

„Sie fühlt das Glück ihrer Kunst nur in der Einsamkeit."

„Dort gedeiht sie, wie die Liebe, am schönsten."

„Horch, wie ihre sehnsuchtsvolle Klage in Freude übergeht, ihr Gesang wird zum Gedicht — horch! — —“

Und es fanden alle Töne der lieblichen Sängerin den Wiederklang in der Brust der glücklich Liebenden, denn beide flüsterten sich abwechselnd recitirend folgende Strophe zu:

In Einsamkeit nur blüht des Sanges Lust,
Es hallen dort nur seine Echo wieder;
Wer mich nicht findet in der eignen Brust,
Dem singe ich vergebens meine Lieder.

*

Diese Fabel aber mag uns lehren, daß der Genius die thierische Natur zu Göttern erhebt, der Egoismus aber die göttliche zum Thiere herabwürdigt, und daß alle Geschöpfe der Erde sich gleichen, sobald Leidenschaft unter sie tritt.

Magdeburg, d. 3ten Oct. Unser Theater-Director, Hr. Eicke, kündigt zu der heutigen Norma-Vorstellung doppeltes Orchester an, wahrscheinlich dem Magdeburger Publikum zur Belohnung, das sich in der letztvergangenen Sommer-Saison mit einem gar dürftigen Orchester begnügte, wenn Hr. Eicke einem fast regelmäßig stark besetzten Hause gegenüber es nicht für nothwendig gehalten, eine zweite Trompete oder ein zweites Horn u. s. w. zu besetzen. Sollte die Theater-Direction geneigt sein, im Laufe dieses Winters noch einige Mal uns mit ähnlichen Extra-Genüssen, wie der oben erwähnte, zu regaliren, so wollen wir unsern Dank dafür im Voraus bethätigen, indem wir dieselbe darauf aufmerksam machen, wie groß die Wirkung der desfallsigen Anzeigen sein werde, wenn das Publikum auch etwa vorkommende Verkleinerungen oder Beschränkungen der Musikerzahl auf dem Zettel zu lesen bekommt. Die Neue Zeitschrift für Musik wird sich ein Vergnügen daraus machen, der Thätigkeit der Theater-Direction auf musikalischem Felde im künftigen Winter ein aufmerksames Auge zu schenken.

Frankfurt a. M. Der Irländer William Balfe wird am 17ten October hierselbst seine Oper Bohemian Girl (die Zigeunerin) in Scene setzen und selbst dirigiren. Die Proben, die er persönlich leitet, geben die beste Hoffnung auf den Beifall der Oper, da alle Sänger von ihren Partien enchantirt sind, und das ist immer die Hauptsache. Balfe's Anwesenheit in Frankfurt macht Aufsehen, da sein Ruf nicht allein von der britischen Insel, und Paris (dem Nabel von Frankreich, wie es Bulwer nennt) zu uns herüber gedrungen, sondern auch von Wien her, wo im Jahr 1846 mehrere seiner Opern mit großem Erfolge gegeben wurden, und noch stets beliebt sind. Im November wird er zu demselben Zwecke in Berlin erwartet, wonach er zu seiner Function als Kapellmeister der großen italienischen Oper in London (Haimarket) zurückkehrt. Nächstens ein Weiteres.

Im Uebrigen sieht es still bei unserer Oper aus, und ist nichts Besonderes darin hervorzuheben. Roger hat den Rahm der Interessen abgeschöpft, und alle künstlerischen Agitationen sind in ihr gewöhnliches Bette zurückgetreten. Man will den in Paris so beliebten „Caid“ geben, es fehlt aber noch immer an einer guten Soubrette, denn Frl. Wiedeman ist abgegangen und Frl. Mehr spricht nicht an. „Die Krondiamanten“ werden ohne Opposition fortgegeben, das ist aber auch alles. „Der Rächer“ von Schindelmeisser macht vorläufig Balfe's „Zigeunerin“ Platz, und sonst ist von keiner Novität die Rede. Direct nach dieser Oper wird Eliason sein großes jährliches Concert geben, worin sein Freund Balfe mitzuwirken freundlich zugesagt hat. Unsere Museen hätten schon beginnen sollen, aber es schwankt wieder des Nervum rerum wegen. Gollmick übersetzt Balfe's Falstaff von Kiolanthe. Das ist Alles, was ich Ihnen Bemerkenswerthes aus unserer Ex-Parlamentsstadt mitzutheilen hatte. C. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. **Aloys Schmitt** jun. ist als Kapellmstr. nach Würzburg berufen. **Schmitt** sen. wird seine Oratorien „Moses“ in Mainz und „Ruth“ in Gießen zur Aufführung bringen.

Frl. **Johanna Wagner** ist nach ihren Gastspielen in Hamburg engagirt. **Mortier de Fontaine** hält sich dort auf, und beabsichtigt ein Concert zu geben.

Frl. **Würst**, früher Mitglied unserer Bühne, ist in Stuttgart aufgetreten.

Gustav Schmidt, Componist der Oper „Prinz Eugen“, ist einem Engagement als Kapellmeister nach Wiesbaden gefolgt.

Eine neue Sängerin, Frl. **Sulzer** von Wien, in Mailand gebildet, beginnt so eben ein Gastspiel in Leipzig.

Therese Milanollo hat kürzlich im Bad Homburg ein Concert gegeben, und hält sich jetzt in Karlsruhe auf.

Vermischtes.

Der Componist **Saloman** befindet sich in Leipzig und wird seine Oper „das Diamantkreuz“ zur Aufführung bringen.

Der Director **Ringelhardt** wird nach seinem noch einjährigen Contract in Riga die Direction der Breslauer Bühne übernehmen.

Clara Schumann wird auch bevorstehenden Winter wieder in Dresden mit CM. Schubert Soirées musicales geben, und vor Weihnachten damit anfangen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 33.** Den 21. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Militairmusik in Frankreich.

(Nach G. Kastner's Manuel général etc.)

II.

Wir haben in einem früheren Artikel den vorliegenden Stoff bis zu Lully's Zeiten behandelt, und knüpfen hier an diesen ersten Artikel wieder an.

Zu Anfang und bis gegen Mitte des 18ten Jahrhunderts beschränkte sich die französische Militairmusik auf Trommeln und Querpfeifen des Fußvolks, Trompeten und Pauken der Reiterei, und die Oboe der Musketiere. Für die Angabe, daß die Dragoner Sackpfeifen geführt, liegt kein glaubwürdiges Zeugniß vor; möglich indeß, daß dies Instrument von den damals in Frankreich dienenden Schotten in französische Regimenter übergegangen, obwohl, wie gesagt, nicht Bestimmtes darüber sich nachweisen läßt. Um diese Zeit (1750) stand es mit der Militairmusik, Composition und Ausführung, überhaupt herzlich schlecht. Das geht aus Rousseau's Schriften hervor. Nur das Fußvolk und die leichte Reiterei hatten regelmäßige Märsche, die Paukeniere hatten keine und die Trompeter außer Fanfaren nur einen gleichförmigen Feldruf *). Die Trompeterstücke und Trommelschläge waren, obgleich die Mehrzahl derselben von Lully herrühren mußte, meist mangelhaft, Bläser und Schläger schlecht eingeübt, was eine große Verwirrung zur Folge hatte. Der Oberstlieutenant Lecoq Madeleine berichtet in seinem 1720 erschienenen „Cavallerie-Dienstreglement", er habe in einer Heeresabtheilung von zwölf- bis funfzehntausend Mann nicht zehn Trompeter zusammenbringen können, die im Stande gewesen wären die gewöhnlichen Feldsignale zu blasen; drum fügt er sie in Noten als Anhang seinem Werke hinzu, aber in so fehlerhafter Notirung, daß er dem gerügten Mangel nur noch Vorschub leistet. Die Ordonanz vom Jahre 1754 führt ebenfalls die verschiedenen Trommelmärsche nebst Pfeifen- und Oboebegleitung in Noten auf. Seit einiger Zeit, sagt Laborde in seiner Geschichte der Musik (1780), ist in der Regimentsmusik die Querpfeife ihrer falschen Töne wegen durch die Pickelflöte ersetzt, die eine Klappe hat. Rousseau, der erstere lieber beibehalten hätte, weil sie munter und lustig klingt, behauptet, sie sei bei den fremden Truppen vortrefflich, bei den Franzosen zum Entsetzen schlecht. Diese Veränderung war übrigens nicht vorschriftlich, sondern nach dem siebenjährigen Kriege von Regimentsobersten eigenmächtig eingeführt worden, welche der Reinheit und der Klangfarbe der kleinen Flöte den Vorzug gaben. Die Trompeten und Oboen waren um nichts besser als die Querpfeifen. In seinem Artikel „Fanfare" behauptet Rousseau, daß es in ganz Frankreich nicht einen Trompeter gebe, der fähig wäre rein zu intoniren, und die kriegerischeste Nation Europas, setzt er

*) Dem Zeugniß der „Encyklopädie", welches Kastner als Bestätigung dieses Ausspruchs Rousseau's anführt, ist in sofern kein Gewicht beizumessen, als die darin enthaltenen musikalischen Artikel eben von Rousseau herrühren und zu seinem Musikwörterbuche benutzt wurden.

hinzu, besitzt die mißtönendsten Instrumente der Welt. „Während der letzten Kriege (um 1756), erzählt er, konnten sich die böhmischen, die österreichischen und baierischen Bauern, alles geborene Musiker, nicht denken, daß so falsche und abscheuliche Instrumente regulairen Truppen angehören könnten; sie hielten diese alten Krieger für junge Rekruten und schlugen tüchtig drein, so daß gar nicht zu ermessen ist, wie viel tapferen Männern die falschen Töne das Leben gekostet haben; so wahr ist es, daß in Kriegesrüstungen nichts vernachlässigt werden darf von dem, was auf die Sinne wirkt." Zugleich führt er die Militairmusik der Deutschen als die vorzüglichste an; doch schien, was Harmonie betrifft, Preußen nicht auf gleicher Höhe zu stehen mit anderen Ländern Deutschlands. Gisors schreibt von einem preußischen Regiment, das in allem nur sechs Oboen hatte und vier oder sechs dem Generalstabe beigegebene Querpfeifen. Und da zu jener Zeit in den französischen Reglements alles Preußische Nachahmung fand, so wurden Neuerungen und das Streben, die Musikchöre zu vervollständigen, eher erschwert als gefördert. Trotz der officiellen Vorschriften aber wurden allmälig neue Instrumente eingeführt. Im Kriege von 1741 führten die Uhlanen des Marschalls von Sachsen, ein Regiment Croaten und das französische Garderegiment Musikchöre, bestehend aus Oboen, Fagotten und Becken. Später erhielt das Fußvolk Clarinette und Horn, erstere von den Baiern, letzteres von den Hannoveranern entlehnt, wie auch, durch die Deutschen aus dem Orient eingeführt, die große oder türkische Trommel, eine Neuerung, deren zuerst Zabro unter Ludwig XV. in einem hinterlassenen handschriftlichen Werke gedenkt. Clarinette und Horn fanden bei ihrem ersten Erscheinen bei Franzosen und Schweizern *) großen Beifall, und alle Regimenter beeiferten sich solche Instrumente zu besitzen. Der Oberst des Schweizer Leibgarderegiments v. Zimmermann veröffentlichte 1769 (höchst mittelmäßige) Hymnen und Kriegesmärsche, die er hoffte im Heere eingeführt zu sehen; sie waren für Oboe, Clarinette, Horn, Fagott und Trommel gesetzt. Nach Laborde wäre damals bei solchen Militairmusiken nicht selten auch das Schlangenrohr oder Serpent in Anwendung gekommen; zur Zeit aber, wo Laborde schrieb (1780), ward dasselbe nicht anders mehr als in den Kathedralen bei gottesdienstlicher Musik benutzt; erst später kam es in den Militairchören wieder zu Ehren. Solche Bereicherung und Vervollkommnung ward zu Ludwigs XV. Zeiten vorzüglich von Moritz von Sachsen *) begünstigt. Deutschland war in dieser Beziehung stets das Vorbild.

Nach Türpin de Crissé **) waren seit 1764 die Blechinstrumente, wie auch Tonwerkzeuge mit Zungen und Klappen vorschriftlich bei den französischen Garden eingeführt; jedes Regiment hatte außer Trommeln und Querpfeifen deren sechzehn. Vor 1785 bis 1788 wurden sie auch in den Linienregimentern üblich, und von dieser Zeit an mußten die Musikchöre nach Vorschrift der Ordonanz bei der Fahnenweihe, beim Militairgottesdienst, bei Paraden, Zügen von Würdenträgern, feierlichen Einzügen und anderen Feierlichkeiten regelmäßig aufspielen.

Bei der Auflösung der französischen Garden 1789 beim Ausbruch der Revolution, blieben im Depot derselben 45 Hoboisten zurück, meist Kinder dieses Truppencorps, die sich nun vorerst aller Aussicht auf gehoffte Beamtung beraubt sahen. Inzwischen war die Pariser Bürgerschaft bewaffnet worden und an der Spitze dieser Nationalgarde stand Lafayette. Ein Hauptmann aus seinem Generalstabe, Namens Sarrette, der sich jener Hoboisten angenommen, hatte den guten Einfall, aus ihnen ein Musikcorps für die Bürgerwehr zu bilden, und da ihm in jener Zeit der Verwirrung von keiner Behörde Unterstützung ward, so mußte er so gut es ging aus eigenen Kräften für die Versorgung der Leute das Nothwendige herbeischaffen, wobei ihm Lafayette eine gute Hülfe war. Im Mai des folgenden Jahres nahm, gegen Entschädigung Sarrete's, der Pariser Stadtrath das Musikcorps in Dienst; dasselbe wurde auf siebzig Mitglieder gebracht und außer bei der Nationalgarde auch bei vorkommenden patriotischen Feierlichkeiten verwendet. Als im Januar 1792 bei erschöpfter Stadtkasse die besoldete Nationalgarde aufgehoben ward, fiel die Last auf Sarette zurück. Dieses Musikcorps war durch Hinzuziehung anderer tüchtiger Künstler auf 115 Mitglieder herangewachsen, und es gelang dem thätigen Manne, die Behörde zur Begründung einer Musikschule zu bereden, in welcher diesen Leuten als Lehrern ein Feld nützlicher Wirksamkeit angewiesen und

*) Daß der Kuhreigen in damaligen Zeiten bei den von ihrer Heimath entfernten Schweizern das Heimweh in so hohem Grade erregte, daß es oftmals förmlich in eine lebensgefährliche Krankheit ausartete, auch die Soldaten dermaßen zur Desertion verleitete, daß es bei den Schweizerregimentern in französischen und niederländischen Diensten, ja sogar in Paris bei Todesstrafe verboten war ihn zu singen oder zu blasen, führen wir als bekannte Thatsache hier nur zur Erinnerung an.

*) Welch hohen Werth dieser ausgezeichnete Feldherr auf die Kriegsmusik legte, geht aus seinem vom preußischen Hauptmann v. Bonneville 1756 im Haag herausgegebenen Werke: Les Rêveries, ou Memoires sur l'art de la guerre etc. hervor.

**) Commentar über den Vegelius.

ferneres Unterkommen gesichert werden konnte. Diese Anstalt ward von dem Convent durch ein Decret vom 8ten Nov. 1794 unter dem Namen „National-Institut" genehmigt und im folgenden Jahre unter dem veränderten Namen „Conservatoire", unter welchem es zu europäischer Berühmtheit gelangen sollte, zur Staatsanstalt erhoben *). Sie hatte die Verpflichtung, musikalisch begabte Jünglinge anzuwerben, Zöglinge zu bilden und die vierzehn Heere der Republik mit Musikchören zu versorgen; ferner die öffentlichen Feierlichkeiten und Nationalfeste zu verherrlichen und der wachhabenden Nationalgarde bei der gesetzgebenden Versammlung täglich zwei Chöre von sechzehn Mann zur Verfügung zu stellen, ein jedes in folgender Besetzung: 6 Clarinetten, 1 Flöte, 2 Hörner, 1 Trompete, 3 Fagotten, 1 Serpent, Pauken und große Trommel **). Von 1791 bis 1796 sollen aus dem Conservatoire über vierhundert Regimentsmusiker zur Armee abgegangen sein, und später ward auch die Consulargarde, die 25 Hautboisten führte, von dieser Anstalt versorgt. In ersterer übrigens war der Mangel an Musikern für das Heer so groß, daß man nicht selten auf die Benutzung von Saiteninstrumenten stieß, und daß man in den Grenzprovinzen oftmals Rekruten mit klingenden Geigen und Violoncellen vorüberziehen sah. Am meisten trugen zur Aufmunterung im Kampf oder auf beschwerlichen Märschen die patriotischen Hymnen bei, in welche Alle einstimmen konnten, vor allen bekanntlich die begeisternde Marseillaise, welche von Rouget de l'Isle im April 1792 zu Straßburg ursprünglich als „Gesang der Rheinarmee" gedichtet und componirt ward ***), aber nach einem Marseiller Föderirten-Bataillon, das jüngst damit auftrat und Begeisterung erregte, benannt wurde und den Namen behielt, unter welchem das Lied so große Volksthümlichkeit erlangte. Von der zaubermächtigen Wirkungskraft dieses Gesanges berichten die Zeitgenossen der ersten Revolution Wunderbares. Louis Philipp, damals Herzog von Chartres, erzählte dem Dichter und Componisten selbst, wie in der Schlacht von Jemmappes sein letztes Mittel, die fliehenden französischen Rekruten zum Stehen zu bringen, das laute Anstimmen der Marseillaise gewesen sei, wodurch allein es ihm gelungen, jene Colonne zusammenzubringen, die unter seiner Anführung singend und kämpfend die österreichischen Verschanzungen

*) Ueber Sarrette und seine Schöpfung in einem künftigen Artikel ein Mehreres.

**) S. Reglement, Tit. VII. Art. 1.

***) In der Sammlung seiner Gedichte 1796 unter dem Titel: Chant de Combat.

mit dem Bajonet einnahm und somit den Ausschlag gaben.

Nach Fetis bestand zu jener Zeit eine vollständige Regimentsmusik aus 14 Mann: 1 Pickelflöte, 4 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Fagotten, nebst türkischer Trommel, Triangel und Becken. Die meisten Parade- und Geschwindmärsche aus jener Zeit, von Devienne, Catel, Gossec u. A., waren neunstimmig gesetzt, für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 1 Flöte, 2 Hörner und 2 Fagotten. Die Clarinette war je nach dem Stück doppelt und dreifach besetzt. Bald ward das als Grundlage der Harmonie schwache Fagott nach deutschem Muster durch die Posaune ersetzt, und zur Hebung der nun gedrückten hohen Stimmen, diese durch Trompeten verstärkt. Diese Zusammensetzung fiel nicht ganz befriedigend aus; man nahm für die Begleitung der zarteren Stellen wieder zum Fagott seine Zuflucht, und vermehrte zur Herstellung eines besseren Verhältnisses die Zahl der Clarinetten bis auf sechs oder acht; die Oboe dagegen begann in Verfall zu gerathen. Bis zur Zeit des Consulats (1802) hatten die Obersten der Cavallerie die Kosten ihrer Regimentsmusiken getragen. Die Finanzen waren in großer Zerrüttung, das Heer ward schlecht besoldet, und der erste Consul beschloß unter diesen Umständen diese Chöre abzuschaffen. Mit den Pferden der Musiker allein wurden vier Cavallerie-Regimenter, ungefähr 3000 Mann, beritten gemacht. Später, als sich die Umstände günstiger gestaltet hatten, wurden die Chöre wieder hergestellt, und zur Kaiserzeit hatten die Cavalleriefanfaren gewöhnlich 16 Trompeter, 6 Hornisten und 3 Posaunisten; die Kaisergarde, die Carabiniere und einige Kürassier-Regimenter führten Pauken. Außer ihren speciellen Blechinstrumenten hatte die Reiterei noch andere, den Hautboisten der Infanterie ähnliche, nur minder stark besetzte Musikchöre, nebst türkischer Trommel zu Pferde. Die Musik der Consular- und nachmals kaiserlichen Garde hatte folgenden Bestand: 12 Clarinetten in C, 2 kleine F-Clarinetten, 2 Pickelflöten in F, 4 Oboen, 4 Fagotten, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 2 Serpente, türkische Trommel, Wirbeltrommel, 2 Paar Becken, nebst Halbmond. In ihrer Janitscharenmusik führten einige Regimenter die baskische Handtrommel oder Tambourin, das damals sehr in Aufnahme gekommen war *). Die gewöhnliche Infanterie führte 6 oder 8 große Clarinetten, 1 kleine Es-

*) Der Tamburintanz war damals der Triumph der schönen Frau Recamier, die darin unvergleichliche Anmuth entwickelte und in den höheren Cirkeln der Gegenstand höchster Bewunderung war. Keine junge Dame von Stande, die nicht gesucht hätte, sich in diesem Tanze hervorzuthun.

Clarinette, 1 Pickelflöte, 2 Hörner, 2 Fagotten, 1 Trompete, 2 oder 3 Posaunen, 1 oder 2 Serpente, nebst Janitscharenmusik; im Ganzen 22 bis 24 Mann, wovon 10 bis 12 dienende Soldaten, und 8 bis 12 Gagisten.

Im Jahre 1805 ward eine neue Cavallerie-Ordonanz eingeführt, deren Signale, Feldzeichen, Fanfaren und Märsche sämmtlich von dem noch lebenden ausgezeichneten Trompeterbläser David Bühl herrühren, einem französischen Künstler deutschen Ursprungs, der in Folge seiner ungewöhnlichen Fähigkeiten schon als zehnjähriger Knabe in die Ehrencompagnie eintreten durfte, die Revolutionskriege mitmachte, später zum Instructor der Versailler Trompeterschule ernannt ward, wo er für die kaiserlichen Heere über sechshundert Zöglinge ausbildete. Ihm verdankte das Heer überdies noch die sechs vierstimmigen Fanfaren, die 1799 zuerst in der Consulargarde in Anwendung kamen, wie nicht minder fast sämmtliche Militair-Tonstücke aus der Zeit der Republik und des Kaiserreichs. Er besaß auf seinem Instrumente sehr hohe Meisterschaft, und hat in vierzigjähriger Dienstzeit durch Erfindungen und Verbesserungen wesentlich zur Ausbildung der Militairmusik in Frankreich beigetragen.

Die Kriege der Kaiserzeit verschlangen eine beträchtliche Zahl Musiker. Nach Castil-Blaze's Angabe im 2ten Bande seiner Geschichte der Oper wurden deren über 2000 Opfer des alleinigen russischen Feldzugs. Von den heimkehrenden Hautboisten des Kaiserheeres wurden bei der Auflösung und der Umgestaltung derselben unter den Bourbonen viele ihres Dienstes entlassen, andere nahmen aus Anhänglichkeit für den Kaiser ihren Abschied. Diese erhielten nun Anstellung bei den Kirchen oder suchten durch Unterricht ihr Leben zu fristen. Das war ein Gewinn für die Kunst, zu deren Verbreitung in den kleinen Provinzstädten diese Leute wesentlich beitrugen. Für Verbesserung der Musikchöre ward bei dieser Umgestaltung des Heeres nichts gethan *). Vom Jahre 1814 schreibt sich der Gebrauch der B- statt der C-Clarinette, welche letztere jedoch selbst durch ein Reglement vom 13ten Oct. 1823 noch nicht ganz verdrängt werden konnte.

Ende des zweiten Artikels.

---

*) Castil-Blaze führt nur die statistische Angabe an. Der Schluß auf Verbreitung des Musikgeschmacks durch die heimkehrenden Krieger liegt nahe. Kastner übergeht beides mit Stillschweigen.

Lieder.

G. Scheller, Op. 2. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Klemm. Pr. 20 Ngr.

— —, Op. 3. Vier Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme. — Ebend. Pr. 15 Ngr.

Bei den Erstlingen von Liedercompositionen zeigt sich nicht immer eine bestimmte, ausgeprägte Physiognomie. Der Bildungsstand des Componisten überhaupt und seine Studien insbesondere werden hierbei einen entscheidenden Einfluß geltend machen. In den vorliegenden Liedern läßt sich zwar auf Anlage, Fleiß und Streben nach Besserem schließen, doch fließt der Born musikalischer Erfindung noch zu kärglich; die Melodien lehnen sich theils an bereits Vorhandenes an, theils entbehren sie noch des Elementes, welches durch Ausdruck und inneres Leben zu fesseln vermag, sie suchen noch zu sehr nach dem passenden Ausdrucke. Die harmonische Ausstattung zeugt zwar von Sorgfalt, doch mangelt der Reiz der Abwechselung, sie dient blos als Träger der Melodien, unterstützt sie nicht in der Aussprache der verschiedenen Empfindungsäußerungen. In den Liedern für Alt, die meist sehr tief liegen, zeigt sich gegen die Sopranlieder ein Fortschritt in sofern, als die Melodien mehr an Fluß gewinnen, an freierem Zuge, wenn schon die Selbstständigkeit noch kämpft. Unter ihnen ist Nr. 3 „Nähe des Geliebten" von Göthe dasjenige, welches eine sprechendere Melodie hat. Nr. 4 „Wärst du auf öder Haid' allein" von Burns, giebt zwar in der ersten Hälfte jedes Verses die nordische Färbung wieder, in der zweiten dagegen zeigt sich Mattheit und Trivialität. Besonderes Augenmerk mag der Componist auf die Schlußfälle richten, die in sämmtlichen Liedern in zu verbrauchten Wendungen sich bewegen. Sodann finden sich unter den Liedern viele, die bereits von anderen Componisten componirt sind und zwar mit entschiedenerem Erfolge. Es erscheint sehr gewagt, Lieder, wie „Seit ich ihn gesehen" von Chamisso (comp. von R. Schumann in „Frauenliebe und Leben"), „Der Himmel hat eine Thräne geweint" von Rückert und Schumann, „Ihr Bild" von Heine und Franz Schubert (s. dessen „Schwanengesänge"), die bereits einer weiten Verbreitung genießen und das Gedicht vollständig musikalisch erschöpfend dargestellt haben, einer nochmaligen Composition zu unterwerfen. — Der junge Componist möge durch diese Ausstellungen auf seine eigene Kraft aufmerksamer werden, und die besten Muster studiren.

Der Gewinn davon dürfte sich dann leicht, wenn die Kraft ausreicht, bei den nächsten Werken in lohnender Weise zeigen.

Carl Reinecke, Op. 12. Vier Lieder für zwei Sopranstimmen mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 17½ Ngr.

Zarter, süßduftender Blumenhauch weht aus diesen Liedern; frisch, vom Morgenthau noch glühend, erquicken sie uns mit ihrem Farbenschmelz und lachen freudig zitternd dem Beschauenden entgegen. — Die Literatur der zweistimmigen Gesänge ist nicht bedeutend, sowohl der Menge nach, als auch rücksichtlich des Inhalts. Durch dieses Heft erhalten wir eine Bereicherung, wie sie nicht zu oft geboten wird. Obwohl gering der Zahl nach, spendet es doch durch seinen Inhalt so viel, daß ein ganzer Stoß von Bijouteriefabrikaten davon aufgewogen wird. Vergleicht man diese Lieder zunächst mit den vor einiger Zeit besprochenen einstimmigen des Componisten (mit Pianofortebegleitung), so zeigt sich ein Fortschritt in sofern, als der Ausdruck der verschiedenen Gefühlsphasen ein bestimmterer und entschiedener ist; die Quelle der Empfindung fließt klarer, die Melodien haben mehr an Reife und innerlicherem Leben gewonnen. Gehoben werden sie noch durch den reichen harmonischen Ausbau, der sich trotz der Mannichfaltigkeit nicht hervordrängt, sondern die Singstimmen belebend zu größerer Geltendmachung in den Vordergrund hebt. In Vergleich mit vielen anderen zweistimmigen Liedern fesseln sie nicht blos durch ihr poetisches Gewand, sondern namentlich dadurch, daß sie der Ausdruck wahren, inneren Seelenlebens sind. Auch die Wahl der Texte ist lobend hervorzuheben, nicht blos wegen ihres der zweistimmigen Behandlung günstigen Inhaltes, sondern auch rücksichtlich des Werthes. Drei davon, Nr. 1 „Winter" von R. v. Liliencron, Nr. 8 „Im Wald" von J. W. Vogl, Nr. 4 „Das Veilchen" von C. Haltaus, bewegen sich im Ausdrucke des Naturlebens, von denen Nr. 1 und 4 mehr eine stillselige Seelenstimmung abspiegeln, Nr. 3 dagegen durch eine freudige Belebtheit seine Wonne äußert. Nr. 2 „Trennung" von H. Heine, ist subjectiver, lyrischer gehalten; ein leiser Hauch von Franz Schubert'scher Trauer und Wehmuth weht sanft darüber hin.

Em. Klitzsch.

Schweizer Briefe.

Nr. II.

Freund,

Aller Anfang ist schwer, wie schon Lips Tullian bekennen mußte, als er das erste Mal, aber einen Ambos, stahl. Mir aber wird nicht blos der Anfang, sondern auch die Fortsetzung meiner Briefstellerei hinlänglich erschwert durch allerhand „kleine Leiden", über die schon, mein' ich, Einer ein großes Buch geschrieben. Nun, spät komm' ich, doch ich komme, um Ihnen, meiner Ankündigung gemäß, zunächst noch über zwei hervorragende Erscheinungen unseres letzten Kunstgenußsemesters *) zu erzählen. Die eine war Mendelssohn's Elias, den ich in Zürich hörte. Außer einer vorläufigen flüchtigen Durchsicht des Clavierauszugs hatte ich noch keine Bekanntschaft mit dem Werke gemacht. Ich enthalte mich darum eines motivirten Urtheils über dasselbe und sage nur, daß es allerdings einen wesentlich anderen Eindruck als seiner Zeit der Paulus auf mich machte, daß aber seine mehr contemplative Wesenheit mir nicht minder behagte, und daß ich von ihm und der ganz achtungswerthen Aufführung recht erfrischt und gesättigt heimging. Ueber diese letztere weiter unten noch ein paar Worte.

Die zweite der genannten besonderen Erscheinungen ist das Oratorium: Gallus, von einem jungen St. Galler Componisten Greith, welches zuerst in St. Gallen, und später in Winterthur zur Aufführung kam. Dieses Werk wurde als ein besondere Theilnahme erheischendes begrüßt. Nicht nur weil der bis daher unbekannte Componist sogleich mit einem Werk im höheren Styl seinen Eintritt in die Oeffentlichkeit bezeichnete, sondern weil er überhaupt der erste schweizerische Componist ist, der mit einem solchen hervortritt. Von Schnyder von Wartensee ist wenigsten in dieser Kunstgattung nichts bekannt worden. Er war es übrigens, der zuerst den jüngeren Kunstgenossen der Aufmerksamkeit des Publikums empfahl, und mit Recht. Das Oratorium giebt Zeugniß von einer natürlichen Kraft und erworbenen Bil-

*) Ich wollte es setzte sich endlich einmal Einer hin und erfände ein rechtes deutsches Wort für obigen Begriff zu Nutz und Frommen fleißiger Berichterstatter. „Saison" sagt Einer, „Stagione" der Andere, „Musikwinter" der Dritte, „artistisch-sociale Jahreszeit" könnte noch ein Anderer sagen und hiermit fein genug auf einen heimlich wühlenden Kunst-Socialismus, oder eine sociale Technokratie auf breitester Grundlage hindeuten. Hier kommt nun Einer mit dem studentischen Ausdruck „Semester". Warum hat aber nicht der Tonkünstler-Verein ein Einsehen und setzt eine Commission hin zur Vorberathung, und wartet ab, was die sagt?

dungsstufe, die dem Componisten Anwartschaft auf eine bedeutsame Zukunft geben, es beurkundet eine mit Ehren zurückgelegte, wohl angewendete Lehrzeit. Will man mehr sagen und von Meisterschaft sprechen, so stimme ich nicht mit ein. Zu einer solchen würde, außer der allerdings vorhandenen gewandten Handhabung der Mittel, und der Ausdrucksfertigkeit in einer schon ausgebildet vorliegenden, abgeschlossenen (Ton-) Sprache, vor Allem gehören ein eigenthümliches, charaktervolles Gepräge, eine subjective Selbstständigkeit der Physiognomie, ohne welche jedes Sonderwesen im Wogendrang der Erscheinungen spurlos verschwindet, welche aber, sei sie auch in ihrer Grundlage ein Vorrecht der Geburt, doch erst allmälig zu männlicher Entschiedenheit reift, z. B. erst in der dritten der bekannten neun Symphonien, obwohl man in der zweiten schon ex ungue leonem erkennen mag. Es hat aber das fragliche Oratorium in den Recitativen, in der melodischen Diction überhaupt, in der Instrumentation in ihrer Mozartisch-idyllischen Harmlosigkeit, in der poetischen Auffassung des Textes nicht sowohl in seinen einzelnen Theilen und Situationen, oder gar blos Worten und Versen, sondern in seiner Gesammtheit und Centralwirkung noch nicht jene überzeugende Kraft dramatischer (nicht theatralischer) Wahrheit, ohne welche auch ein kirchliches Oratorium nicht bestehen kann, will man nicht das Wesen der Kirchlichkeit in nebelhafter Charakterlosigkeit oder ascetischer Temperaments- und Gefühlsertödtung suchen. Ich zweifle nicht, daß der junge Künstler einen Standpunkt zu erringen wissen wird, der ihn gleich sicherstellt vor der Selbstgenügsamkeit schwächlicher Neulinge, die naserümpfend ihr: Zopf, Zopf!" über Alles ruft, für dessen Aneignung ihr die kleine Kraft zu bald ausging, oder für dessen Genuß sie weder Geschmack noch Verdauungskraft besitzt, wie vor einem blinden Autoritätsglauben, der mit einem schülerhaften „der Meister sagt's" seine Geistesfaulheit beschönigt, oder vor einem bornirten Festhalten am Alten, das bei jedem neuen Aufschwung, jeder Ablenkung von der Heerstraße der Gewohnheit verzweiflungsvoll nach dem gefüllten Sack der bereits garantirten Errungenschaften greift und über Communismus schreit. Gerade aber im Fache des Oratoriums, wenn man diese Kunstgattung nur nicht zu engherzig blos auf alt- und neutestamentliche Stoffe beschränken will, ist in den letzten Jahren so Manches gethan und gewonnen worden, was ein Kunstjünger doch wahrhaftig nicht ignoriren darf, will er nicht über sich selbst den Stab brechen. Ueber die im Ganzen befriedigende Aufführung weiter unten auch noch ein paar Worte.

Ich muß Ihnen nun noch Etwas über zwei Aufführungen sagen, weil sie das Maaß des Gewohnten in ihrem Kreise überschreiten, obwohl ich Ihnen nur Relata referiren kann, weil ich ihnen nicht als Augen- und Ohrenzeuge beiwohnen konnte. Gegenstand der einen, — mir im Ganzen als lobenswerth geschilderten, welche im Frühjahr stattfand — war ebenfalls Mendelssohn's Elias in Basel. Die andere, Haydn's Schöpfung, vor einigen Wochen in Schaffhausen zu Gehör gebracht, mochte wohl an mancherlei Unvollkommenheiten leiden; doch scheint sie, als wenigstens nicht mißlungenes Ergebniß längerer Anstrengungen, einen ermuthigenden Einfluß üben, und den noch ziemlich unentwickelten dortigen musikalischen Zuständen einen belebenden Anstoß geben zu wollen, dessen dieselben allerdings als bedürftig erscheinen. Somit sei die Aufführung willkommen geheißen!

Hier ist der Platz für die mehrfach versprochenen paar Worte. Bei derartigen Aufführungen in der Schweiz müssen Sie von vornherein absehen von der Art, wie dergleichen etwa von einem Orchester und Chor in einer deutschen Residenz- oder sonstigen Kapitalstadt bewerkstelligt werden. Wir haben keine Hofkapellen, weil keine Höfe (ich weiß aber nicht wie hoch Sie dieses Unglück anschlagen); sondern wenn eine Stadt so was Absonderliches vorhat, so entbietet sie den Nachbarstädten ihren freundeidgenössischen Gruß, und diese leisten ihr freundeidgenössischen Beistand so weit sie können und mögen. So erinnere ich mich, unmittelbar nach meiner Uebersiedelung hierher, einer recht anerkennenswerthen Aufführung von Schumann's Peri in Zürich, die aber dennoch, ohne einen recht à propos gekommenen Succurs aus Winterthur für den Contrabaß, sehr in Frage gestellt war.

Endlich erwähne ich noch der neuen großen Orgel in Bern, von deren Einweihung Sie einen Bericht in der A. A. Z. und darin folgende Stelle gelesen haben werden: „Herr M. erntete durch die wunderbar täuschende Nachahmung eines Donnerwetters, durch die heimeligen Alpenhornklänge und die bekannte Gemsjägermelodie auf der Voxhumana den ungetheiltesten Beifall." Das bringt Ihnen vielleicht keinen ganz günstigen Begriff von schweizerischer Orgelkunst bei. In der That schöne Orgeln hat man, wenn auch nicht sehr viele, in der Schweiz, was man aber darauf spielen hört, ist nicht alles lautres Gold. „Ja, sagen die Einen, die Leute mögen nichts anderes hören, als im Orgelspiel eben nur ihre schöne Orgel, resp. die so und so viel tausend Franken, die sie gekostet." Aber wer ist schuld? fragen Andere. Ich nicht, antworte ich. — Aber leben Sie wohl!

denn „Manum de fabula!“ knurrt eine bekannte Stimme hinter mir; „was nicht deines Amtes, da laß deinen Vorwitz! dergleichen gehört mir zu!“ — „Freund Hans Grobgebakt ist's — und wahrhaftig, wenn mich sein Gesicht nicht trügt, so bekommen Sie nächstens etwas Doppelgrobes von ihm zu lesen. — Addio!

Ihr

Dz.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Violoncell.

F. Servais, Op. 7. Andante cantabile et Rondo à la Mazurka sur un air de Balfe avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. **Schott. Mit Orch.** 3 **Fl.** 36 **Kr., mit Pfte.** 2 **Fl.** 24 **Kr.**

Ein Virtuosenstück, das dem Ausführenden keine geringe Aufgabe stellt und nach herkömmlicher Sprache dankbar zu nennen ist. Musikalischen Werth darin zu treffen, wäre eine Ausnahme von der Regel. Diese ist es nicht.

Für Streichinstrumente.

L. Spohr, 141stes **Werk.** 31stes **Quartett. Luckhardt.** 2½ **Thlr.**

— —, 136stes **Werk.** 4tes **Doppelquartett. Ebendaselbst.** 3½ **Thlr.**

Werden besprochen.

Für Flöte mit Pianoforte.

L. Dorus u. H. Herz, Variations et Polacca sur un thème allemand pour Piano et Flûte. 5e Duettino facile. **Schott.** 1 **Fl.**

Leicht ausführbar für beide Stimmen, kurz und absonderlich fad.

G. Briccialdi, Op. 55. Potpourri pour la Flûte sur des motifs de l'opéra: I Montecchi e i Capuletti. **Schott.** 1 **Fl.** 48 **Kr.**

Ganz gewöhnliche Plünderung erwähnter Oper. Ohne Saft und Kraft, aber wirksam für die Flöte.

Für Guitarre.

P. Pettoletti, Op. 15. Fantaisie sur l'hymne national russe ТОЖЕ ЦАРЯ ХРАНЦ pour la Guitare. **Schott.** 27 **Kr.**

P. Pettoletti, Op. 28. Fantaisie sur la dernière pensée de Weber pour Guitare et Piano. **Ebend.** 1 **Fl.** 12 **Kr.**

Op. 15 besteht aus kurzer Einleitung, Thema und zwei Variationen mit Schlußanhang; es ist für Guitarre allein und höchst einfach. Bei weitem mehr Anforderungen an den Spieler macht Op. 28, das als Virtuosenstück auftritt; es besteht aus Einleitung, großer Cadenz, Thema, drei Variationen und brillantem Schluß. Die Clavierstimme dient zur begleitenden Unterlage. Beide Sachen sind dem betreffenden Publikum der zweckmäßigen Behandlung des Instrumentes wegen zu empfehlen.

Lieder mit Pianoforte.

Jul. Johannsen, Op. 1 **(Heft** I u. II**). Sechs Lieder. Siegel u. Stoll.** à **Heft** 15 **Ngr.**

Ref. sieht bei einem Op. 1 immer zuerst auf die Gesinnung des Verfassers; erst muß er Lauterkeit und ehrliches Kunststreben finden, und dann erst geht er an die Beurtheilung über Vorzüge und Mängel. So müssen wir auch im vorliegenden Falle zuvörderst den guten, gesunden Sinn des Componisten anerkennen, und es muß hervorgehoben werden, daß seine Lieder durchaus nicht für verwöhnte, schwache Dilettantenmagen gemacht sind. Gehen wir aber nun zur Analyse der einzelnen Lieder über, so stellen sich allerdings manche Schwerfälligkeiten in Betreff auf Melodie und Harmonie heraus; der Autor versteht noch nicht recht Maaß zu halten, und die Lieder haben dadurch meist ein gedrücktes Ansehen, weil wegen überwiegender harmonischer Behandlung die Melodie in die Enge getrieben wird. Das Wesen des wahren Liedes ist ja eben, daß die Melodie über der Harmonie nicht vergessen werden darf, und eben so umgekehrt. Uebrigens möge der Verfasser nur immer schaffen im Sinne der wahren Kunst — durch Arbeit gelangt man zur Freiheit! —

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Einunddreißigster Band.

№ 34.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 24. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Opern im Clavierauszug.

Albert Grisar u. Flotow, Das Wunderwasser, komische Oper in zwei Acten, frei nach dem Französischen des T. Sauvage von F. Marckwort. — Mainz, B. Schott. Pr. 10 Fl.

Ehe wir zu der Oper selbst schreiten, seien uns ein paar Worte über den in Deutschland noch wenig bekannten Componisten Grisar erlaubt.

Albert Grisar, der Sohn eines begüterten Kaufmanns in Antwerpen, wurde daselbst am 26sten December 1808 geboren, und von seinen Eltern zum Handel bestimmt, dem zu Folge er sich auch in Liverpool niederließ. Doch harmonirte seine Neigung zur Musik durchaus nicht mit den Absichten seiner Familie, weshalb, nach öfteren Differenzen mit derselben, er im Jahr 1830, kurz vor der Juli-Revolution, zu Reicha nach Paris wanderte, um unter dessen Leitung die Composition zu studiren. Bald aber rief ihn das Schicksal seiner belagerten Vaterstadt wieder in den Kreis seiner Familie zurück, allwo er mitten in den Wirren der Revolution nichts desto weniger der freundlichen Göttin der Tonkunst huldigte. Unter seinen zahlreichen Gesangpiecen, die er herausgab, erwarb ihm die Romanze „la Folle" in ganz Belgien und Frankreich ein solches Renommé, daß er sich versucht fühlte, eine komische Oper: „la mariage impossible" zu schreiben, die im Jahr 1833 auch in Brüssel mit solchem Beifall gegeben wurde, daß das dortige Gouvernement den hoffnungsvollen Componisten durch eine bedeutende Summe aufmunterte, seine musikalischen Studien zu vollenden. Nach Paris zurückgekehrt edirte er ein Album Romanzen, unter welchen sein „Adieu, beau rivage de France" wieder großes Aufsehen erregte, und nun folgten in den Jahren 1836 und 1837 die komischen Opern „Sarah" und „l'Anmil", welche indessen manche Opposition von Seiten der Kritik erleiden mußten. Aber Grisar ließ sich nicht abschrecken, und schrieb, seinem Genius folgend, nun die Oper „das Wunderwasser", zu welcher ihm der fruchtbare Autor Sauvage den Text dichtete. Diese Oper war es auch, welche ihm vorzugsweise die Aufmerksamkeit Flotow's in so hohem Grade zugewendet hat, daß er bald dessen intimer Freund wurde, der es sich von nun an sehr angelegen sein ließ, diese Oper auch in Deutschland einzuführen. Um dieses mit größerem Nachdrucke thun zu können, componirte er die ganze Ouvertüre neu, bereicherte die Oper selbst mit einigen Nummern, und mochte hier und da wohl auch seine pikante Feder mit angesetzt haben, was ihm jedoch dadurch erleichtert wurde, da er in dem Style seines Freundes eine gewisse Verwandtschaft mit den seinigen fand, und es dürfte in der That nicht ganz leicht sein, beider Style von einander zu unterscheiden. Flotow besorgte darauf die deutsche Uebersetzung, und somit ist diese Oper ganz geeignet, ein doppeltes Interesse zu erwecken.

Die drollige Handlung spielt auf dem Jahrmarkte eines italienischen Städtchens in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, also im Rococo Costüm. Der Charlatan Tartaglia (Baß Buffo), der dort seine

phantastisch aufgeputzte Bude aufgeschlagen hat, macht seiner Mündel Lauretta den Hof, welche, die verschmitzteste Soubrette von der Welt, die Saltarella tanzt, die Trompete bläst, einen tüchtigen Umfang, eine bedeutende Geläufigkeit, und einen Liebhaber besitzt, der Schauspieler ist, Belloni heißt, und von dem Vormund bereits derb abgefertigt worden ist. Dieses Vormunds Hauptindustriezweig besteht nun in einem Wunderwasser, womit er alle Uebel kurirt, und welches ihm Lauretta beim Grauen eines jeden Morgens aus — der Pumpe schöpft. Damit täuscht er das Volk, macht sich Geld und berühmt. Die List der beiden Liebenden, den Alten aus dem Felde zu schlagen, besteht nun darin, daß sich Belloni in einer ähnlichen Bude vis à vis Tartaglia's als Scaramouche zeigt, nicht minder wie sein Nebenbuhler renommirt, und endlich, nach mancherlei Intriguen und komischen Situationen, dem versammelten Volke die Betrügerei Tartaglia's entdeckt. Das Volk aber, dem alten Satze „mundus vult decipi" getreu, hält den verkleideten Nebenbuhler für einen neidischen Betrüger, jagt ihn fort, und verfolgt ihn mit Steinwürfen.

Der 2te Act zeigt uns das Laboratorium des siegreichen Tartaglia mit allen möglichen Apparaten der Chemie. Dort nun entspinnt sich die weitere Intrigue, daß Laurette den Scaramouche-Belloni verhöhnt, dem Alten Liebe heuchelt, und den jungen Mann dadurch so zur Verzweiflung bringt, daß er bald darauf, ein bleiches Schreckbild, zurückkehrt, an 6 Unzen genossenen Rattengift zu sterben droht, von edler Rache aber erfüllt, Lauretten seine Erbschaft von 30,000 Thalern vermachen will. Seinem Verwandten jedoch die Miterbschaft streitig zu machen, ist es nöthig sich noch vor seinem Tode mit Lauretten in extremis zu verbinden, wobei die ergötzliche Figur eines tauben und hinkenden Podesta (Bariton) auch sogleich behülflich ist. Der Ehecontract war schon fertig, der Name des Bräutigams wird nur verändert, und nachdem die Unterschrift erfolgt, erscheint a tempo e molto der Chorus. Dem in Höllenqualen sich windenden Erblasser eine Erleichterung zu gewähren, reicht ihm aber Laurette einen Trunk aus dem Kruge mit dem Wunderwasser, dem Volke wohl bekannt, und — siehe da — der Sterbende erwacht zum neuen Leben, und der Alte ist gezwungen gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Die Oper schließt also mit einer lustigen Heirath, und der geprellte Alte tröstet sich mit seinem vergrößerten Weltruhm.

Die Aehnlichkeit des Süjets mit der classischen Operette „der Dorfbarbier" und zugleich mit Donizetti's Liebestrank ist zwar in die Augen springend, wird aber durch scenische Pikanterien, durch andere Verhältnisse und durch einen ganz verschiedenen Genre der Musik so verwischt, daß durch diese Reminiscenz der Genuß des Vergnügens wohl schwerlich leiden wird, wie denn ja überhaupt die Erfahrung zeigt, daß die Erinnerung an Dagewesenes einer Oper, deren Musik gefällt, niemals schadet.
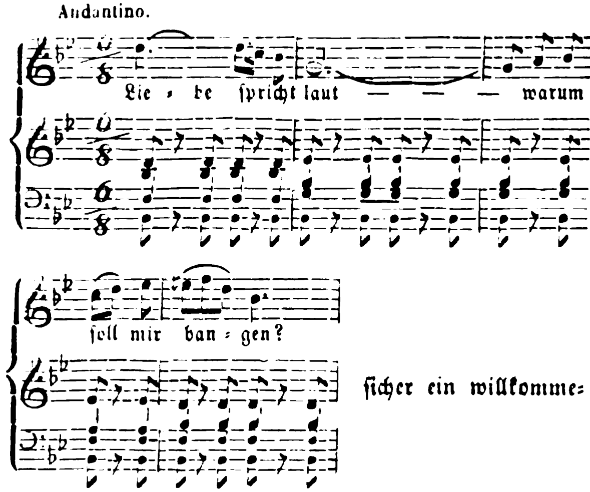
Die gereimte Uebersetzung ist gelungen und geht mit dem musikalischen Ausdruck Hand in Hand, nur dürfte der Sänger hier und da einige Ausdrücke mildern, die uns selbst für eine Burleske zu hart scheinen würden, wenn z. B. der primo amoroso zu seiner Geliebten singt: „Muthig werd' ich Kopf und Kragen für dich und deine Liebe wagen"; oder: „und für den frechen Lumpen mußt du das Wasser pumpen?" (Solche Ausdrücke passen allenfalls im Munde eines Tartaglia.) Oder wenn Lauretta singt: „hoch recken sich alle Nasen", u. s. w. Es giebt überhaupt Worte, für welche die Musik keine Töne haben sollte.

Jede einzelne der elf Nummern zu citiren finden wir überflüssig, weil jede musikalische Beschreibung doch immer hinter dem Geiste einer Composition zurückbleiben wird, und weil unsere Leser sich weit besser durch das Ohr wie durch das Auge überzeugen werden. Es genüge daher nur zu sagen, daß der gefällige und anspruchslose Styl der Handlung angemessen ist, daß die fließende Stimmführung von Erfahrung zeigt, und die Begleitung durchgehends einfach gehalten dem Sänger untergeordnet erscheint. Obgleich nur der Clavierauszug vor uns liegt, so zeigt doch die ganze Anlage, und bürgt uns der Name des Protectors dieser Oper für eine feine und interessante Instrumentirung. Die Nummern sind durch Recitative und Wechselgesänge zwanglos mit einander verbunden, die Oper ist also ohne Dialog. Was aber immer die Hauptsache bleibt, so werden sich die Sänger für ihre Partien interessiren, wofür uns die höchst sangbaren Arien und Cantilenen der drei Hauptpersonen Bürgen sind. Hier und da vielleicht etwas zu nobel gehaltene Melodien thun wohl keiner Oper einen Eintrag. Um nur Einiges hervorzuheben, so trägt das rabulistische Auftreten Tartaglia's im ersten Finale mit folgender Melodie:

Allegro.

Er ist da er ist da er ist da, der Signor Tartaglia

die ächte vis comica, und wird stets ergötzen, wenn auch die ganze Erscheinung ein Doppelgänger Dulcamara's ist, so wird das Lied Belloni's Nr. 5 im 2ten Act, welches so beginnt:
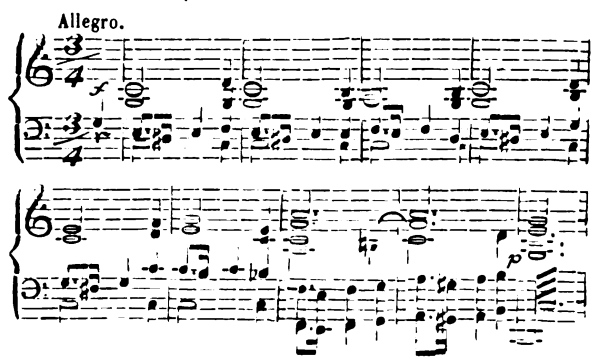


sicher ein willkommener Fund für Sänger und Verlag bleiben, und wenn Laurettens Arie Nr. 2 beginnt:



so wird man wohl nicht im Zweifel sein, weß Geistes Kind hier die Feder geführt hat.

Die Ouvertüre besteht aus vier Sätzen, von einem heiteren Pastorale in C-Dur eröffnet:



welches in einem süß sentimentalen Satz in As-Dur übergeht. Durch eine Solo-Cadenz, wahrscheinlich Clarinette, eingeleitet, wechseln alsdann zwei heitere Sätze, eine Tarantella in C-Moll mit einem $\frac{3}{4}$ Tact derselben Tonart ab (das Thema der oben angeführten Arie Laurettens), worin ganz die hüpfende und naive Manier herrscht, worin sich Flotow's Muse besonders zu gefallen scheint. Hin und wieder taucht dann wieder ein Anklang des obigen Postorales dazwischen auf, und das Ganze endet mit einem langen italienischen Schluß.

Somit glauben wir diesem interessanten Operchen, das mit wenig Mitteln so leicht in Scene zu setzen ist, eine freundliche Aufnahme auf Deutschlands Bühnen vorbereitet zu haben.

C. G.

Vermischtes.

Unser Mitarbeiter, Dr. Lindner in Berlin, schreibt in der „Berlinischen Zeitung" über eine neue Erfindung im Mechanismus des Pianoforte Folgendes: **Das Schönemann'sche chromatische Octaven-Piano.** Schon vor längerer Zeit hat man Versuche gemacht, bei dem Pianoforte einen Mechanismus anzubringen, vermittelst dessen durch den Druck einer Taste zugleich die Octave des dazu gehörigen Tones angeschlagen würde. Dieselben blieben jedoch durchaus ungenügend, bis es dem hiesigen Pianoforte-Fabrikant Hrn. C. J. Schönemann in Verbindung mit dem Prof. Dr. F. H. Müller (ebenfalls in Berlin) gelang, einen derartigen Mechanismus herzustellen, welcher den strengsten Anforderungen der Technik und Kunstausbildung entspricht. Hr. Schönemann verband hiermit noch die von Hrn. Dreschke erfundene Einrichtung der Tastatur, vermöge deren die chromatische Tonleiter gleitend gespielt werden kann (es ist dies das in Frankreich und England patentirte, hier noch nicht bekannte piano monogamme des Hrn. Dreschke), und hat so ein Instrument geschaffen, welches in technischer wie künstlerischer Beziehung von gleich großer Bedeutung ist. Beschreiben wir dasselbe vorerst etwas näher: Es ist die Unteroctave, welche — natürlich mit Ausnahme der Contre-Octave — mit jedem Tone nach dem Belieben des Spielers verbunden werden kann, und zwar ist diese Verbindung weder für den Bau des Instrumentes, noch für den Spielenden eine besonders schwierige.

Der innere Mechanismus ist so eingerichtet, daß er weder im Saitenbezuge noch im Hammerwerke eine Aenderung bedingt, die Tastatur ist mit der gewöhnlichen durchaus übereinstimmend — (eine besondere chromatische Tastatur ist außerdem vorhanden) — und der Spieler hat nur die nähere Bekanntschaft mit drei Pedalen (Zügen) nothwendig. Diese drei Pedale setzen entweder die untere Hälfte der Tastatur (bis zum Discant h auf der dritten Linie) — oder die ganze Tastatur, oder endlich die obere Hälfte derselben mit dem Octaven-Mechanismus in Verbindung. Der sichere und angenehme Anschlag wird durch die Anwendung des Mechanismus wohl ein wenig schwerer, verliert aber jene Eigenschaften durchaus nicht, die Handhabung der Züge erfolgt geräuschlos durch den Druck des Fußes, die Dämpfung erleidet nicht die geringste Beeinträchtigung (auch der Monochord ist anwendbar) und die bei-

den Tastaturen behindern sich in keiner Weise. Daß der ganze Bau aber solide ist, und den Anforderungen, welche an die bis jetzt gebauten Flügel-Instrumente gemacht werden, zum mindesten nicht nachsteht, geht daraus hervor, daß nach längerem sehr starken Gebrauche eines chromatischen Octaven-Pianos sich kein Bedürfniß einer Abänderung der Construction geltend gemacht hat. — Gehen wir nun speciell zur Mechanik des Spieles über, so stellt sich als der wesentlichste Vorzug dieses Instrumentes zunächst eine große Erleichterung des Spieles heraus. Wo das Anschlagen einer Taste in Verbindung mit dem geeigneten Pedale zur Hervorbringung der Octave genügt, da wird sich das schwierige Octavenspiel von selbst ganz anders gestalten als bisher. Wie ermüdend für die Hand ist es, längere Passagen in der gespannten Haltung, welche zur Angabe der Octave gehört, durchzuführen, wie im besten Falle immer nur annäherungsweise zu erreichen, und mit wie vielen Schwierigkeiten verknüpft ist die melodische Behandlung von Octavengängen! Bei dem Schönemann'schen Instrumente verschwinden beide Schwierigkeiten vollkommen, da ein Druck mit dem Fuße sie überwindet, während die Hand nur in der gewöhnlichen Weise angestrengt ist.

Ein zweiter Vortheil dieses Instruments ist die größere Vollständigkeit und in Verbindung hiermit die größere Tonwirkung. Die Verdoppelung der Accorde, gebundene Octaven und Accorde, neue Accordfolgen, eine wahre Kraftscala, mit einem Worte die zwiefach gesteigerte Wirkung aller Effecte, welche bis jetzt das Pianoforte zu leisten vermochte, ergeben sich von selbst. Welch' eine Fülle von Abstufungen liegt zwischen dem leisen Erklingen des einfachen Tones bis zu dem donnernden Ertönen sechzehnstimmiger Accorde! Welche unendliche Reihe von gesteigertem Ausdruck steht jetzt dem Spieler zu Gebote, wenn er nicht nur die doppelte Stärke (und zwar nicht durch Verstärkung desselben Tones, sondern durch die Erweiterung der erklingenden Töne) anzuwenden vermag, sondern durch alle Abstufungen hindurch jene melodische Behandlung, die gesangreiche, schwellende Tonfolge wiedergeben kann, welche unter der Mühe des Greifens und Hackens unserer gegenwärtigen Virtuosität so ziemlich gänzlich verloren gegangen ist. Zudem schlägt ein schneller Druck des Octavenpedals die Unteroctave sämmtlicher mit der Hand niedergedrückter Tasten an; ein ganz neuer Effect, der sich auf die vielfachste Weise benutzen und zur Erleichterung des Spiels anwenden läßt. Wir haben unter Anderem die C-Moll Symphonie von Beethoven in der Liszt'schen Bearbeitung auf diesem Instrumente vortragen hören, und unwillkührlich drängte sich der Ausruf hervor, daß nun erst überhaupt das Instrument gefunden sei, welches der Bestimmung des Pianoforte: Orchester im Kleinen zu sein, entspreche. Und das ist der große Gewinn für die Kunst, welchen diese Erfindung darbietet, daß sie die wahrhaft künstlerische Spielart mit weit größeren Effecten vereinigt als die geübtesten Virtuosen auf den bis jetzt gebräuchlichen Instrumenten hervorbringen können. Jetzt endlich sind dazu begründete Aussichten vorhanden, daß man durch die Technik selbst wieder in dieser erhöhten Vollendung zu jenem sinnvollen, melodischen Spiele, mit einem Worte zum Gesang zurückkehren werde, welcher durch die Technik wie sie jetzt ist gerade zu zerstört und in ein widerliches Gelärm, in ein mühseliges Abquälen verwandelt worden war, wobei wohl die mechanische Fertigkeit, nimmermehr aber (mit sehr wenigen Ausnahmen) die musikalische Leistung zu bewundern war. Wir werden so durch die veränderte Grundlage des Spieles vielleicht auch eine Veränderung in den Kunstwerken selbst erhalten, eine bessere Richtung, welche mehr den inneren Gehalt als die künstliche Anhäufung widernatürlicher Kunststückchen berücksichtigt, wird sich Bahn brechen. Es bedarf übrigens, wie Manche glauben könnten, nicht neuer Compositionen um dies Instrument ins Leben einzuführen. Dem geübteren Musiker und Dilettanten wird es, mit einiger Mühe, bald gelingen, die vorhandenen Werke sich selbst zu arrangiren; für die Ungeübteren ist leicht ein Arrangement zu machen, welches ohne große Schwierigkeiten zu lernen ist. Es bedarf kaum mehr als einiger neuen Zeichen.

Uebrigens haben sich die bedeutendsten Künstler und Instrumentenbauer äußerst günstig über das Schönemann'sche Piano ausgesprochen. Dies bezeugen schriftliche Zeugnisse von Mendelssohn (kurz vor seinem Tode ausgestellt), Moscheles, Erard u. A. Um dasselbe aber in das Leben einzuführen, bedurfte es eines Mannes, der sich Mühe gab, die Mechanik des Instruments sich vollkommen zu eigen zu machen. Hr. Dreschke hat dies mit vielem Erfolge gethan, und wird in nächster Zeit in einem öffentlichen Concerte durch den Vortrag sehr verschiedener Piecen die hier angedeuteten Vortheile und Wirkungen desselben zur allgemeinen Anschauung bringen; und es ist keinen Augenblick zu bezweifeln, daß, sobald dies geschehen sein wird, sich die Verbreitung dieses Instruments als eine Nothwendigkeit herausstellen wird. Zum Privatgebrauch, zur Anwendung in Singakademien und Aufführung von größeren Piecen mit Pianobegleitung, ja zur Tanzmusik — kurz für Alle, die die Kunst lieben und fördern und überall, wo größere Räume zu füllen sind, — also quantitativ und qualitativ ist dieses Instrument ein ganz entschiedener und darum unabweisbarer Fortschritt. Nur ein kleiner Theil wird damit unzufrieden sein, — die Clavierspieler, deren ganzes Verdienst in ihrer Technik liegt.

Dr. Lindner.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** Einunddreißigster Band.

№ 35.

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.** Den 28. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die mittelalterliche Tonbühne. — Gesänge zum Schulgebrauch. — La Clemenza di Tito. — Notiz. — Intelligenzblatt.

Die mittelalterliche Tonbühne.

(1500.)

Die Bemerkungen über die Tonbühne des Mittelalters, welche wir an die Bildwerke der Thorbogen der Trierer Liebfrauenkirche, wie an die entsprechenden Steingebilde des Kölner Domes knüpften, sind in früheren Jahrgängen dies. Zeitsch. mitgetheilt worden; wir glauben den Lesern mit einer Fortsetzung der Betrachtungen nicht beschwerlich zu fallen, in dem wir die spielenden Engel von Thann bei ihnen einführen. Thann, auf der Grenze zwischen Elsaß und dem Sundgau gelegen, ist in der Neuzeit durch sein Fabrikwesen so berühmt, als es im Mittelalter durch seinen Münster war, ein gothisches Prachtgebäude, das mit dem Straßburger und Freiburger sich, wenn auch nicht messen, doch vergleichen darf. Dieses schöne Gebäude wurde schon im 13ten Jahrhundert, vielleicht noch früher, theilweise gegründet, im Jahre 1430, als unterdessen die Gemeinde durch Wallfahrt reich geworden war, nach einem großartigeren Maaßstabe angelegt und gleich in Bau genommen. Erst gegen 1500 scheint der jüngere Theil der Kirche, welcher zugleich der reichere und schönere ist, vollendet worden zu sein. Zu diesem Theile gehört der Haupteingang, das große Thor, das sich in eine Reihe von Tiefungen zurückzieht, die alle mit schönen feingearbeiteten Steingebilden ausgefüllt sind. Die inneren Tiefungen enthalten Darstellungen aus dem alten Bunde, aus der Lebensgeschichte des Heilandes, aus dem Leben des heiligen Thibolts, des Ortsheiligen. Die letzte Tiefung aber, die äußerste, enthält tonkünstlerische Engel, enthält die Tonbühne der Bauzeit, des Jahres 1500.

Wir wollen die Aufstellung dieser tonkünstlerischen Engel geben, ihre Tonzeuge beschreiben, dann ein Wort über diese Tonbühne im Allgemeinen folgen lassen.

Beginnen wir oben, so ist die höchste Stelle der Tiefung, die Bogenspitze, wie dies auch nicht anders thunlich, von keinem Engel eingenommen, sondern zu beiden Seiten des Bogens sind dieselben in gleicher Zahl aufgestellt. Der oberste der rechten Seite ist ein Geiger, die Geige aber, welche er handhabt, ist kleiner, als die anderen Tonzeuge dieser Art in den Händen der übrigen Meister. Die folgende Stelle nach ihm (rechts) ist ebenfalls von einem Geiger eingenommen. An der dritten Stelle steht ein Zitterspieler, welcher ein Tonzeug führt, das der italienischen Guitarre nicht unähnlich ist. In der Reihe folgt diesem der vierte, mit einem Blasetonzeuge, das dem heutigen Fagott sehr nahe kommt, nur nach unten zu eine becherartige Erweiterung trägt. Nach diesem, als fünften, folgt ein Meister, welcher eine Flöte hält, aber eine solche, welche oben durch einen Schnabel angeblasen wird, ein Tonzeug, das der heutigen Clarinette ähnlich ist. Der sechste Engel der Reihe spielt die jetzt ganz verschwundene Laute, wogegen der siebente Engel eine Orgel handhabt, und zwar ein Tonzeug, welches weit ausgebildeter ist, als die, welche wir schon in älteren entsprechenden Bildwerken beobachtet haben. Die achte Stelle, unter der

Orgel, nimmt ein Zitterspieler ein, und zwar einer, welcher ein Tonzeug nach Art der sogenannten Tiroler-Zitter führt, das nur durch die Größe, durch die Haltung wiederum der Harfe nahe kommt. Mit diesem Meister schließt die Reihe rechter Hand ab. Springen wir zur linken hinüber und beginnen bei ihr ebenfalls oben, wo wieder ein geigender Engel den Reigen zu führen scheint. Auf der zweiten Stufe unterwärts begegnen wir einem Tonzeuge, welches geblasen wird nach Art der heutigen Schalmei (Oboe), auch unten zu Ende einen Schalltrichter hat, welcher jenem des genannten Tonzeuges gleichkommt. Die tiefere Stufe wird von einem Engel eingenommen, welcher einen Baß handhabt, und zwar ein Tonzeug, welches ungefähr mitten zwischen heutigem Violoncell und dem Contrabaß inne steht. Unter diesem Baßgeiger begegnen wir wieder einer Tiroler-Zitter, aber einer kleineren als der früher erwähnten. An der fünften Stelle ist wieder ein Geiger angebracht, und zwar mit einer größeren Geige, als die oberen Künstler dieses Tonzeuges tragen; an der folgenden wechselt wieder ein Zitterspieler mit einem Tonzeuge, welches den heutigen Guitarren näher kommt, von denen wir eines auf der anderen Seite schon beschrieben haben. Die siebente Stelle nimmt ein Meister ein, welcher ein schalmeiartiges Tonzeug spielt, nur ist dasselbe länger wie das oben beschriebene, hat einen Schalltrichter zwar mit den Löchern unserer heute üblichen Schalmei (Hautbois), aber dabei der Kugelgestalt sich nähernd, so daß die Wände des Trichters sich unten wieder verengen. Der letzte Platz dieser Reihe ist von einem Künstler eingenommen, welcher wieder die, auf der anderen Seite beschriebene Schnabelflöte mit weitem Schalltrichter bläst, ein Tonzeug, das unserer Clarinette gleichkommt, wohl auch die Zinke bedeuten kann, die noch im verwichenen Jahrhundert beliebt und gepflegt ward.

Die hohlkehlenartige Vertiefung, welche obige Steingebilde enthielt, schließt hier und läuft in einen Tester, in eine Decke eines Bildwerkes aus, welchem unterhalb ein vorspringender Kragstein (eine Console) entspricht. Die Bilder-Nische zwischen diesen beiden vorragenden Steinen auf beiden Seiten ebenmäßig angebracht, ist leer, scheint auch noch nicht besetzt gewesen zu sein, sondern für die Schutzheiligen der Tonkunst bestimmt, wenn nicht gar für die Lenker der oben beschriebenen Tonbühne. Um so mehr sind wir versucht, letzterer Meinung das Uebergewicht zu geben, als die innen zunächst folgende Tiefung, die oberhalb den Bild-Nischen heilige Kirchenväter enthält, unterhalb den besagten Nischen, gleichsam zur Fortsetzung der Tonbühne, an jeder Seite drei Stellen übereinander zeigt, welche als Andeutung des Gesanges hübsch gearbeitete Sängerpulte aufweisen. Die Leiter und Lenker ständen also inmitten zwischen der Tonbühne und der Gesangbühne an der rechten Stelle. — Was den Gesang selber betrifft, so haben wir sechs Pulte, drei zu jeder Seite, also einen Gesangchor so vollkommen, als wir ihm noch nicht in ähnlichen Werken begegneten. Die Pforte des Kölner Domes, welche wir früher beschrieben, hat zwar vier Stimmen, hier aber treffen wir an jeder Seite einen dreistimmigen Chor, einen der Frauen, einen der Männerstimmen, welche beide zusammenklingend von großer Wirkung sein mußten, und an die gewaltigen vollstimmigen Gesangwerke erinnern, welche die vorigen Jahrhunderte für Kirchengesang geschaffen haben.

Gleiche Vollkommenheit finden wir in der Tonbühne ausgesprochen in Vergleichung mit den Tonbühnen, welche wir aus der Betrachtung anderer Thorbogen zusammengesetzt haben. Vor allem finden wir das vollkommenste und ausdruckfähigste Tonzeug, die altdeutsche Geige nach ihrer wahren Bedeutung, d. h. in überwiegender Mehrzahl, vertreten, indem allein vier Geigen und ein Baß, eine Kniegeige, den Reigen anführen. Wenn wir hier die Zitterarten, wie die Laute, noch dazu zählen, welche wir oben beschrieben haben, so erhalten wir ein Verhältniß zwischen Saiten- und Blasetonzeugen, wie es unsere bestzusammengestellte Tonbühne kaum liefert. Die Blasetonzeuge selber sind eben so fähig, dem Gesammtgewebe die nöthige Färbung zu geben, einen nicht geringen Farbenreichthum zu verbreiten, indem die Flöte, die verschiedenen Schalmeien (Oboe), die Zinke (Clarinette), das Fagott (der Pommer, oder, wie die Limburger Chronik sagt, die Happe) schon einen größeren Reichthum entfalten, als wir es in manchem Haydnschen oder Mozart'schen Tonspiele (Symphonie) antreffen. Zu diesem Reichthume von Blasetonzeugen tritt nun noch die Orgel, wohl in der Weise, wie sie Händel in seinen Oratorien anzuwenden pflegte, und giebt der Bühne den höchsten Ausdruck und Glanz, dazu eine Kraft, die gerade in unseren Tagen durch Felix Mendelssohn's Bemühungen wieder in Anwendung gekommen ist.

Neben diesen Vorzügen hatte die Tonbühne der oft berührten Zeit noch jenen, daß die Tonzeuge einer kindlichen Zeit, die wir als Spielereien betrachten könnten, wenn unsere Zeit nicht auch die ihrigen anwendete, ganz verbannt sind. Wir begegnen keiner Klingel mehr, keinem Triangel, keinem Tamburino, keiner Sackpfeife, wie wir deren in den Tonbühnen vergangener Jahrhunderte begegnet sind, alle Tonzeuge sind gediegener Art, wirklich eines tonlichen ernsten

Ausdruckes fähig. Das Ganze ist der Kirche würdiger, ist fähig die herrlichsten und ernstesten Gedanken in Tönen auszudrücken.

Somit hätten wir denn schon im Jahr 1500 eine Tonbühne, eine Gesangbühne im Vereine, wie sie hinter der heutigen nicht weit zurückstehen, wie sie dieselbe vielleicht in einzelnen Gliedern überwiegen dürfte, hätten die Gewißheit derselben in einer steinernen Urkunde versichert. Weiter aber, als über das Jahr 1500, werden wir unsere versteinerte Geschichte des Orchesters nicht verfolgen können. Vielleicht mag sie in einigen Werken ähnlicher Art höher hinauf ins Alterthum leiten, als wir sie schon beobachtet, was aber die Neuzeit betrifft, so tritt mit dem genannten Jahr in der Baukunst die sogenannte Wiedergeburt, die Nachbildung der alten griechischen und römischen Kunst, ein, die sich nun auch auf die christliche Kirche erstreckte, die bisher geltende mittelalterliche Bauweise rücksichtslos verdrängte.

Statt der steinernen Denkmale finden sich aber andere, vielleicht dauerhaftere, die Notenschrift hat sich vervollkommnet, der Druck ist erfunden, erstreckt sich nun auch über Tonwerke, und die Geschichtschreiber würdigen die vervollkommnete Kunst ihrer Aufmerksamkeit, verbreiten sich in ihren Aufzeichnungen weitläufiger über die Tonbühne, über den Gesang ihrer Zeit.

A. v. Waldbrühl.

Gesänge zum Schulgebrauch.

J. C. G. Nitsche, Musikalischer Mädchenliederkranz. Enthaltend: eine Menge beliebter Lieder mit zwei- oder dreistimmigen Singweisen. 1stes Heft. — Grünberg, Fr. Weiß. Erste u. zweite Stimme 2 Sgr. Dritte Stimme 5 Sgr.

Dem Bedürfniß nach derartigen Sammlungen ist man von verschiedenen Seiten in neuerer Zeit abzuhelfen bemüht gewesen, so daß dieser Theil der musikalischen Literatur schon eine recht ansehnliche Menge von zweckdienlichen Gesängen aufzuweisen hat. Das vorliegende Heft des musikalischen Mädchenliederkranzes reiht sich ähnlichen anderen an. Bietet es auch nichts Hervorstechendes, so ist doch die Auswahl nach Inhalt und Form dem Zwecke entsprechend. Die Bestimmung der Zeitmaaße nach rheinländischen Zollen, welche jedem Liede beigegeben ist, erscheint völlig überflüssig. Einmal ist diese Weber'sche Tempobestimmung gar nicht mehr in Gebrauch (vielleicht nur in einzelnen Ausnahmen), sodann ist es überhaupt seltsam, bei so einfachen Liederchen eine Tempobestimmung darüber zu setzen. Wer sollte wohl bei so klar vorliegendem Inhalt entschiedene Mißgriffe thun? Man lasse doch der Individualität freien Spielraum. So viel verständigen Sinn hat wohl jeder Dorfschulmeister, daß er diese Liedchen mit richtigem Verständniß singen lassen kann.

Em. Klitzsch.

La Clemenza di Tito.

Kein Operntext ist wohl so oft componirt worden, als der Titus des Metastasio. Zuerst bearbeitete ihn Antonio Caldera 1734 für die Bühne in Wien. Dann nahm ihn 1738 der berühmte J. A. Hasse in Dresden vor. Darauf wählte sein Nachfolger, der Kapellmeister Naumann, denselben 1768, als der Churfürst Friedrich August die Regierung angetreten und sich vermählt hatte. Endlich griff Mozart dazu, als Leopold II. in Prag 1790 gekrönt wurde. Seine Arbeit, in diesem Fache die letzte, hat sich bis auf diese Stunde erhalten, die vorhergegangenen sind vergessen. Allein einen eben so eigenthümlichen als belehrenden Genuß müßte es gewähren, wenn in einem sogenannten historischen Concerte irgend eine Arie aus diesem Texte mit den verschiedenen Compositionen der Reihe nach vorgetragen würde. Die verschiedene Auffassung des Textes und eben so verschiedene Melodie wie Instrumentation müßte hierbei noch klarer hervortreten, als wenn nur überhaupt ältere Tonwerke an einander gereiht werden.

C. F. B.

Notiz.

Neue Sonate für die Orgel von A. G. Ritter.

Unterzeichneter kann es nicht unterlassen, für diejenigen, welche sich für Orgelcomposition interessiren, die, wenn auch nur flüchtige Nachricht zu bringen, daß Hr. Ritter eine Sonate E-Moll für die Orgel —, quasi una Fantasia, vollendet hat, welche, nach meinem bescheidenen Ermessen, sich den besten Werken unserer Zeit in diesem Fache wahrhaft würdig zur Seite stellt. Der geehrte Componist hatte die Güte mir die Sonate auf der vortrefflichen Orgel in der Ulrichskirche zu Gehör zu bringen, und muß ich offen gestehen, daß ich durch den frischen Schwung, welcher das Ganze vom Anfang bis zum Ende durchweht,

und durch die treffliche Arbeit von Neuem mit hoher Achtung gegen den Verfasser dieses Werkes durchdrungen worden bin. Hr. Ritter hat der musikalischen Welt mit diesem Opus ein Geschenk gemacht, für das ihm gewiß Alle, welche es näher kennen lernen, herzlichen und aufrichtigen Dank zollen werden.

Magdeburg, im October 1849.

Julius Mühling,
Organist an der Kirche zu Sct. Ulrich.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 36.** Den 31. October 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Chorgesang.

Rob. Schumann, Op. 67. Heft 1. Romanzen u. Balladen für Chor. — Leipzig, Whistling. Partitur u. Stimmen $1\frac{1}{6}$ Thlr. Partitur allein 15 Ngr. Stimmen allein 20 Ngr. Jede Stimme einzeln 5 Ngr.

Das Heft enthält 5 Nummern: „der König von Thule" von Göthe, „Schön-Rohtraut" von E. Mörike, „Heidenröslein" von Göthe, „Ungewitter" von Chamisso, „John Anderson" von Burns.

Der Gesichtspunkt, unter welchem diese Gesänge zu betrachten sind, ist der des Volksliedes, und in dieser Auffassung liegt zu gleicher Zeit die Vertheidigung der ausgewählten Texte für den mehrstimmigen Gesang. Schon bei der Besprechung eines früher erschienenen Heftes für gemischten Chor von Schumann (Op. 53) habe ich auf diesen Punkt hingedeutet. Die dort gewählten Gedichte sind sämmtlich von R. Burns, und obwohl diese in ihrem Entstehen auf gewisse concrete Fälle Bezug haben, so lag doch wiederum in dem Umstande, daß sie einer ganzen Nation zum Eigenthum geworden, die volle Berechtigung für die von dem Componisten gewählte musikalische Ausführung. Unter denselben Fall rechne ich auch in diesem Hefte das letzte Lied: „John Anderson" von Burns. Die ersten vier Lieder dieses Heftes sind in ihrer poetischen Fassung in solchem Grade als Volkslieder und Sagen zu betrachten, daß man mit Recht behaupten darf, der Componist habe den besten Ton getroffen, wie man sie singen soll.

Ich wage nicht, irgend einem aus der Reihe der hier vorliegenden Gesänge einen besonderen Vorzug zu gestatten. Soll ich nach meiner individuellen Ueberzeugung mich aussprechen, so würde ich dem zweiten, „Schön-Rohtraut" von Mörike, mich am liebsten zuwenden, weil es von musikalischer Seite am freiesten und leichtesten gearbeitet, und vom Anfange bis an's Ende in unbegrenzter Zierlichkeit und Lieblichkeit dahin fließt, während ich in den anderen an einigen Stellen Härten und Gemachtes zu bemerken glaube. Auch sind die Verse der Romanze reizend und so verschämt und züchtig geschrieben, wie der erröthende Knabe, dem Schön-Rohtraut das Blut in die Wangen jagt:

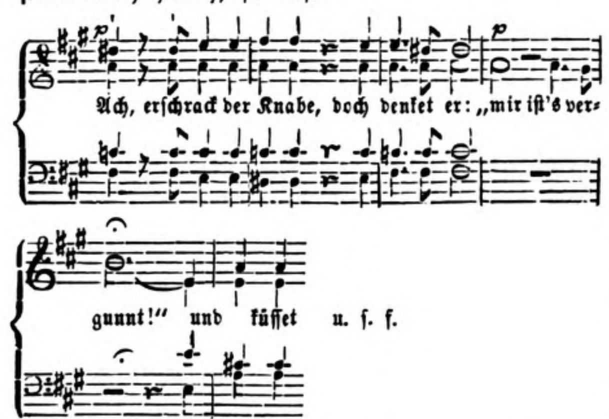
„Was siehst mich an so wonniglich,
Wenn du das Herz hast, küsse mich!"
Ach — erschrak der Knabe, —
Doch denket er: „mir ist's vergunnt!"
Und küsset Schön-Rohtraut auf den Mund.
„Schweig stille, mein Herz, schweig still!"

Und der Knabe singt weiter:

„Und würdest du heute Kaiserin,
Mich sollt's nicht kränken:
Ihr tausend Blätter im Walde wißt,
Ich hab' Schön-Rohtraut's Mund geküßt —
Schweig stille, mein Herz, schweig still!"
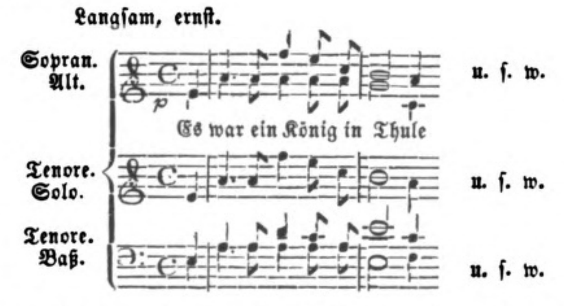
Es lebt in diesem Bilde der blondgelockte germanische Knabe, zarter und bescheidener als der lüsterne, glühende Cherubino. Beide dann vereinigt, der Knabe und Schön-Rohtraut, glänzen im Heiligenschein eines

Madonnenstücks gegenüber dem frivol gallischen „Si jeunesse savait!" — Ich habe nur wenige Musikstücke gesehen, in denen Verse und Töne in so vollständiger Harmonie vereinigt wirken. Einzelne Stellen sind unnachahmlich, so diese:



und viele andere, die ich hier leider wegen Mangel an Raum nicht mittheilen kann. Der Dichter mag dem Componisten großen Dank sagen: die von ihm gegebene Skizze hat sich in ein Bild voll prächtiger Farben umgewandelt. Schön-Rohtraut und der Knabe erglänzen als Ideale der Schönheit und des Glückes. — Nr. 1 „der König von Thule" erinnert in seiner musikalischen Darstellung an das erste Lied der schon vorhin von mir angezogenen Sammlung von Burns, indem hier, wie dort, dem melodieführenden Sopran noch eine Unison-Stimme im Tenor beigefügt ist, so daß die Melodie durchaus in Octaven erscheint und dadurch das Ansehen eines Volksgesanges gewinnt.

Langsam, ernst.



Der Gesang in seinem Ernst und seinem düsteren, schweren Dahinschreiten erklingt als ein würdiger Sterbehymnus des alten Helden; unter solchen Bardenklängen geht der greise König würdig in das Reich Odins ein. — Nr. 3 „Haidenröslein" (Sah' ein Knab' ein Röslein stehn) von Göthe, vermag ich nur interessant zu nennen. Das gehackte, spielende Motiv fügt sich, weil es muß, und die lang liegenden Bässe vermögen nach meiner Ansicht wohl dem Musiker Aufmerksamkeit abzunöthigen, aber an die Künstler muß man, und gewiß in diesem Fache nur zuletzt denken, und dann nur so viel, daß man sein musikalisches Gewissen nicht leichtsinniger Weise verletzt. — Nr. 4 „Ungewitter" von Chamisso, ist ein gewaltiges Lied. Seine rechte Wirkung ist abhängig von einer massenhaften Ausführung; schwache Kräfte werden an ihm scheitern und auf keine Weise den gewaltigen Absichten des Componisten entsprechen. Die technische Ausführung ist sehr schwer, und es erscheint nothwendig, den Componisten darauf hinzuweisen, daß er die Schranken innehalte, welche die Natur der Ausführung des vielstimmigen Gesanges gesetzt hat. Ich mag diese Bemerkung nicht zurückhalten, und wenn ich auch für diesen speciellen Fall zugebe, daß die äußerste Grenze von Seiten des Componisten noch nicht überschritten ist, so fehlt doch nicht eines Haares Breite bis zu diesem Ziele. Ein ähnlicher Fall findet sich in den Burns'schen Gesängen, in welchen das Lied „Zahnweh" aus den oben bemerkten Ursachen für immer unbenutzt schlummern wird, obgleich die Auffassung dieses Liedes in dem ganzen Hefte unbezweifelt die genialste zu nennen ist. — Nr. 5 „John Anderson" von Burns, nimmt augenblicklich das Herz gefangen durch den wehmüthigen, seelenvollen Ton, welcher der Dichtung ganz angemessen erscheint. Es ist sehr leicht gesetzt und vermag den verschiedenartigsten Kreisen musikalischer Bildung zu genügen.

A. F. Riccius.

Leipziger Musikleben.

Erstes bis drittes Abonnementconcert.

Unsere Abonnementconcerte haben am 30sten Sept. wieder begonnen. MD. Rietz ist auch für diesen Winter zum Director ernannt, da N. W. Gade leider es immer noch vorzuziehen scheint, in seiner Heimath zu weilen. An der Spitze des Orchesters steht, wie bisher, Concertmstr. David. Das erste Concert, welches ich zu besuchen verhindert war, bot des Bemerkenswerthen nicht viel. Die Damen Cornet aus Hamburg, Mutter und Tochter, hatten die Gesangsvorträge übernommen. Man lobte die gute Stimmbildung der Ersteren, fand aber die Stimme schon sehr im Abnehmen; die Letztere bezeichnete man allgemein als Anfängerin. Hr. J. Joachim spielte Mendelssohn's Violinconcert, eine schon öfter von ihm gehörte

Leistung, und setzte sich damit von Seiten des Publikums der Bemerkung aus, die ich vernahm, daß er wohl nur zwei Werke, die Violinconcerte von Beethoven und Mendelssohn, auf seinem Repertoire habe. Ich bedauere, daß der treffliche Künstler nicht ausreichend auf den Umstand Rücksicht zu nehmen scheint, daß die beste Leistung an Interesse verliert, wenn sie zu oft wiederkehrt. Erinnere ich mich recht, hörten wir ihn früher nur noch in einem Spohr'schen Concert und eigenen Compositionen. Von Instrumentalwerken kamen die Oberon-Ouvertüre von Weber und Beethoven's Pastoralsymphonie zur Ausführung. — Das zweite Concert am 7ten Oct. brachte von Instrumentalwerken Mendelssohn's Ouvertüre: Meeresstille und glückliche Fahrt, und R. Schumann's erste Symphonie, B-Dur. Interessant war der Pianofortevortrag des Hrn. Dr. Th. Kullak aus Berlin. Wir lernten in ihm einen der vorzüglichsten Pianisten der Gegenwart kennen, ausgezeichnet durch enorme Fertigkeit, so wie durch seine in Composition und Spiel sich ausprägende, durchaus solide, ächt künstlerische Richtung. In beiden scheint er seinen Ausgangspunkt von der älteren, Hummel'schen Schule genommen zu haben. Sein Spiel ist äußerst sauber und elegant, weniger ausdrucksvoll und groß. Er trug ein Concert eigener Composition (neu, Mscpt.) vor. Zu große Länge derselben schadete dem Gesammteindruck, obschon eigenthümliche Züge darin uns fesselten. Kürze im Ausdruck ist eine entschiedene Forderung der Gegenwart; Hr. K. schien diese Forderung nicht ausreichend beachtet zu haben. Ueberhaupt möchten wir bei dieser Gelegenheit auswärtige Virtuosen darauf aufmerksam machen, dem Leipziger Publikum nicht allzu umfangreiche Werke zu bieten; sie werden jedenfalls dankbarere Hörer finden, wenn sie kürzere Sachen zum Vortrag wählen. — Frau Palm-Spatzer vom Dresdner Hoftheater sang Scene und Arie der Elvire aus Don Juan, und Cavatine aus „il Templario" von Otto Nicolai. Sie fand Anerkennung, ohne nachhaltigen Eindruck hervorzurufen. Eine gewisse Kälte im Vortrag, verbunden mit einer Tonbildung, welche die Stimme dem Klange der Clarinette ähnlich erscheinen ließ, wirkte störend. Eine neue Ouvertüre von Kalliwoda (Mscpt.) vermochte nur geringe Theilnahme sich zu gewinnen. Man fand die Musik dem gewählten Motto wenig entsprechend, und tadelte das nachahmende Anschließen an neuere Meister, so wie man überhaupt bei dem Componisten neuerdings entschiedene künstlerische Gesinnung vermißt. — Das dritte Concert am 18ten Oct. wurde eröffnet mit der Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis von Gluck. Im 2ten Theil hörten wir Spohr's C-Moll Symphonie (Nr. 3). Das Orchester bewährte hier, wie in den bisherigen Aufführungen überhaupt, seinen alten Ruhm. Frl. Caroline Mayer sang Scene aus der Vestalin von Spontini und die Concertarie von Mozart (Nr. 2) und fand die Anerkennung, die ihren trefflichen Leistungen stets gespendet wird. Hr. B. Coßmann, schon oft in dies. Bl. besprochen und als ausgezeichneter Violoncellist genannt, spielte das Adagio und Rondo aus dem H-Moll Concert von B. Romberg. Er überwand die großen und der modernen Spielweise schon weniger zusagenden Schwierigkeiten der Composition glänzend. Seines eleganten, sauberen Spiels gedachten wir schon öfter. Am Schlusse des ersten Theils hörten wir Frl. Rosalie Eyth aus Karlsruhe in einem Harfensolo, „der Feentanz" von Parish-Alvars. Sie fand stürmischen Beifall, wurde gerufen, und trug hierauf noch eine zweite Composition vor. Frl. Eyth hat sich viel von der Art des oben genannten Meisters angeeignet; das Publikum war überrascht, nachdem man die Kunst desselben mit ihm fast für erloschen halten mußte, hier eine Nachfolgerin kennen zu lernen, deren Leistungen alle Beachtung verdienen.

Fr. Br.

Kleine Zeitung.

Stettin. Am 21sten Sept. fand ein Concert des Kapellmstr. Koßmaly nach unsäglichen Hindernissen wirklich Statt. Ungeachtet daß derselbe seit mehreren Jahren als Theater-Musikdirector dem Publikum durch möglichst gelungene Ausführung guter Opernmusik, wie Figaro's Hochzeit, Jessonda u. s. w. manch' einen, hier seltenen Kunstgenuß bereitet, also von seinem Directionstalente offenkundig Zeugniß abgelegt hatte, und auf die Aufführung der Beethoven'schen A-Dur Symphonie, die wir seit Jahren hier nicht gehört haben, in dem angekündigten Concerte besonders hingedeutet war, deckte die Subscriptionsliste noch nicht einmal die Kosten. Hierzu kam noch, daß ein Theil der Musiker, die unter Koßmaly's Leitung Jahre lang gespielt hatten, nur gegen ein Honorar von 1½ Thlr. die Person mitwirken wollten, obschon sie wissen, daß ihr früherer Musikdirector wider alles Erwarten amtlos geworden ist. Dagegen sind die Fünf-Silbergroschen-Concerte, wo vorzugsweise gegungelt wird, im Flor, und der berüchtigte Flöten-Ritter, der Haus bei Haus mit der Subscriptionsliste in der Hand zu gehen pflegt, bis er hinausgeworfen wird, machte mit seinem Jammerhölzchen ein volles Haus. —!—

Die Beethoven'sche A-Dur Symphonie kam nach einer Probe in einer Art zur Aufführung, daß man das mächtig ergreifende, wie das linde, sanfte Wehen des Beethoven'schen Geistes an seiner eigenen Seele spüren und fühlen konnte, so daß nach dieser Leistung gewiß kein Musikfreund den Saal unbefriedigt verlassen hat. Wir hatten Gelegenheit, diese Symphonie hier schon öfter zu hören, müssen aber bekennen, daß unter Koßmaly's Leitung hier noch nicht gehörte Instrumentaleffecte zur Geltung kamen — wir erinnern nur an die Wirkung der Blechinstrumente und Pauken im Scherzo, — und daß die Koßmaly'sche Direction durch festes, sicheres Ergreifen der Tempi, wie durch das so wohlthuende Feuer edler Begeisterung für ein so hohes Kunstwerk sich vortheilhaft auszeichnete. Die nichtanwesenden Musikfreunde sind jedenfalls eines hierorts seltenen, wahrhaft musikalischen Genusses verlustig gegangen.

Hrn. Kapellmstr. Koßmaly gebührt auch das Verdienst, das Instrumentalwerk eines hiesigen jungen Tonsetzers hier zuerst in die Oeffentlichkeit eingeführt zu haben, was um so dankenswerther erscheinen muß, je seltener, leider! ein Künstler dem anderen auch nur Gerechtigkeit widerfahren zu lassen pflegt. Die Flügel'sche Concert-Ouvertüre erscheint nächstens in Partitur und vierhändigem Clavierauszug (bei J. Guttentag, Trautwein'sche Buch- u. Musikalienhdlg. in Berlin), wodurch dann Gelegenheit gegeben wird, das Werk näher kennen zu lernen, als es nach einmaligem Anhören möglich ist. — Im ersten Theile kamen von hiesigen geschätzten Dilettantinnen, die sich unter Koßmaly's Leitung mit Erfolg im Gesange ausbilden, Lieder von Franz Schubert, Kücken und Koßmaly zum Vortrag. Die Koßmaly'sche Ballade „des Hauses letzte Stunde" mit Orchesterbegleitung, von Hrn. Boschi mit vieler Liebe gesungen, zeichnete sich durch sehr gewählte Instrumentation, wie durch sinniges Einweben eines französischen Volksliedes (Malborough) aus, und bedarf, wie jedes ernste Werk, eines mehrmaligen Anhörens. Hr. Walther trug zum Schlusse des ersten Theiles den Clarinettpart einer hier noch nicht gehörten Mozart'schen Serenade mit edlem Ton und schöner Abrundung vor. Hr. Kapellmstr. Koßmaly, jeden pecuniären Vortheils baar, mag für alle seine vielfachen, aufopfernden Bemühungen in dem Bewußtsein, der Kunst einen Dienst geleistet zu haben, seinen einzigen, aber schönen Lohn finden.

Aus **Dessau** schreibt man uns: Die Concerte haben bei uns wieder begonnen, ein Fräul. Julius aus Berlin debütirte mit Beifall. Vor einiger Zeit wurde auch Schneider's Gideon, ein Werk mit so manchen musikalischen Schönheiten, aufgeführt. Zuvor fand die Einweihung einer neu erbauten Orgel in der Kirche des Dorfes Jonitz ($\frac{1}{2}$ Stunde von Dessau) Statt, durch den Kapellmeister Schneider, der auch dem Erbauer, Hrn. Hoff, das günstigste Zeugniß darüber ausgestellt hat. Außer einigen neuen Constructionen überhaupt zeichnet sich die von manchen Stimmen vortheilhaft aus, namentlich Doppelflöte, Hohlflöte, Salicional, die einen besonders schönen Klang haben. Reisende Künstler werden sich an diesem, obgleich kleinen Orgelwerke vollkommen befriedigt finden.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. **Mortier de Fontaine** concertirt in Rostock.

Musikfeste, Aufführungen. Am 14ten October veranstaltete der Eckhardt'sche Gesangverein zu **Freiberg** vor einem zahlreich eingeladenen Auditorium eine Aufführung, in welcher folgende Compositionen zu Gehör gebracht wurden: 1) Quartett aus Elias; 2) Psalm von Bortnjansky; 3) fünfstimmiger Kirchengesang von Cherubini (Tantum ergo sacramentum); 4) Agnus Dei von Hasse (Altsolo und Chor); 5) Kinder- und allgemeiner Chor aus dem Propheten von Meyerbeer; 6) Ländlicher Chor aus demselben; 7) Zigeunerleben von Rob. Schumann. Dann im 2ten Theile die Glocke von Romberg.

Otto Goldschmidt veranstaltet auch diesen Winter im Verein mit den HH. Hafner und Lee Triosoiréen in Hamburg.

Todesfälle. In einem Alter von 96 Jahren starb in Wien **Adalbert Gyrowetz.**

Vermischtes.

Violinmusik zum Verkauf. Wohlwollende Musikfreunde werden freundlich eingeladen, einer bedrängten Familie wohlzuthun, indem sie auf den zum Verkauf ausgebotenen Nachlaß eines unbemittelten Dilettanten, aus zum Theil werthvollen Musikalien für Violine und Streichinstrumente überhaupt bestehend, reflectiren. Die Sammlung ist sowohl im Ganzen als auch einzeln zu haben. Vollständige Verzeichnisse erhält man in der Creutz'schen Buchhandlung in Magdeburg, so wie bei der Red. dies. Bl.; die specielleren Verkaufsbedingungen sind in der genannten Handlung zu erfahren. Es wird gebeten, etwaige Anfragen bis Ende dieses Jahres an die bezeichneten Adressen gelangen zu lassen. Wir machen aus der Sammlung u. A. folgende Werke namhaft: Dobrzynski Op. 20, Dotzauer Op. 15, viele Trios und Quartetts von Haydn, Mozart und Beethoven, Kreutzer 3 Duos für 2 Violinen und das 14te Concert, Onslow Op. 1, 32, 45, 49, 50; viele Werke von A. und B. Romberg, 7tes Concert Op. 9 von Rode, mehrere Quartetts und Quintetts von Spohr, Concerte, Duos und Sonaten von Viotti u. s. w.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 37. Den 4. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Militairmusik in Frankreich.

(Nach G. Kastner's Manuel général etc.)

III.

Es haben sich zu allen Zeiten in der Verwaltung Männer vorgefunden, die theils aus wichtigen Gründen, z. B. Einschränkung der Staatsausgaben, theils aber aus Verkennung der Macht der Töne, erklärte Gegner der Militairmusik waren und auf Verkümmerung der Musikchöre hinarbeiteten. 1807 ward die vorschriftliche Besetzung derselben auf acht, höchstens neun festgesetzt. Nichts desto weniger behielten die Regimenter ihren aus sogenannten Gagisten, geschulten Künstlern, gebildeten Stamm bei, ohne welche nicht auf ein befriedigendes Ensemble zu rechnen war. Nach einer Bestimmung des Kriegsministers war im Jahr 1820 der vorschriftliche Bestand folgender: 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotten, nebst türkischer Trommel und Becken. Es erhob sich über solche Einschränkung gewaltige Klage. Ein gutes Musikchor muß wenigstens aus 24 Mann bestehen, schrieb Odier, und wird auch trotz aller ministeriellen Bestimmungen nie weniger haben. Auch ließen sich die meisten Regimenter nach wie vor gern Abzugsgelder gefallen zur Bestreitung der zu einem glänzenden Chor erforderlichen Ausgaben, und um 1825 führten die Regimenter gewöhnlich: 2 F- oder Es-Flöten, 2 F- oder Es-Clarinetten, 2 Prim- und 2 Secundoboen, 6 erste und 6 zweite C- oder B-Clarinetten, 2 F- oder Es-Trompeten, 4 F- oder Es-Hörner, 6 Fagotten, 2 Posaunen und 2 Contrafagotten, im Ganzen 36 Hautboisten. Da die Verwaltung solche fortwährende Uebertretung der Reglements nicht dulden durfte, und doch auch den offenkundigen Mißstand ihrer Bestimmungen nicht verkennen konnte, beschloß sie zur Beseitigung der Mißverhältnisse durch eine Bestimmung auf breiterer Grundlage den Wünschen des Heeres nachzugeben. Ein Kreisschreiben des Ministers von Clarmont-Tonnerre vom Jahre 1827 erhöhte die Zahl der Hautboisten von 12 auf 27, davon 18 Männer im Dienste und 9 Gagisten; die Ausgaben übernahm der Staat. Bald darauf wurden zur Bestreitung der Musikkosten Abzugsgelder bewilligt; dann auch auf Kosten des Staats die Cavalleriechöre wieder eingesetzt und schließlich den Regimentern erlaubt, ihre Musikbanden aus den nach abgelaufener Dienstzeit verabschiedeten Hautboisten zu vervollständigen. In Folge aber der Insubordination und groben Vergehen, die sich ein Gagist vom 56sten Linienregiment, Namens Mesmer, gegen einen Officier im Dienste zu schulden kommen ließ, wurden im Jahre 1834 die Gagisten gänzlich aufgehoben.

Jene Erweiterungen waren um so dringlicher, als die französische Militairmusik ohne sie nicht im Stande gewesen sein würde, den Fortschritt der Zeit in sich aufzunehmen und somit noch lange auf einer tiefen Stufe der Ausbildung hinter anderen Ländern zurückgeblieben wäre. Es waren nämlich seit einer Reihe von Jahren in der Anfertigung der Blasinstrumente nicht allein wesentliche Verbesserungen und Vervollkommnungen angebracht worden, sondern auch

Neuerungen und Erfindungen, die der ganzen Militairmusik eine neue Gestaltung geben sollten. Wiederum aus Deutschland kam der neue Anstoß. Wir meinen die Erfindung und Ausführung des Klappen- und Ventilsystems an Blechinstrumenten. Spontini, der damals von Berlin aus der französischen Akademie der schönen Künste über deutsche Kunstzustände berichtete, und auch mit einigen hiesigen Künstlern in Verbindung geblieben war, führte im Jahre 1823 die ersten Ventilinstrumente in Frankreich ein, und sandte von der Zeit an bis 1831 namentlich dem bekannten Hornisten Dauprat und dem bereits erwähnten damaligen Gardekapellmeister David Bühl eine Reihe von solchen Instrumenten zu, welche den hiesigen Fabrikanten, deren mehrere sich als Neuerer hervorzuthun gedachten, zum Muster dienten. Meifred, der zuerst in Frankreich das Ventilhorn in Anwendung brachte, war auch der einzige, der mit seinem sogenannten alltönigen Horne eine Neuerung einführte. Die chromatischen Instrumente fanden, nachdem sie schon geraume Zeit im preußischen und im österreichischen Heere in Anwendung gebracht worden waren, dann endlich auch im französischen Aufnahme und bürgerten sich allmälig hier ein. Kurz vor der Juli-Revolution wurden auch Versuche mit Pickelflöten aus Blech oder Messing, so wie mit kleinen und großen Blechclarinetten angestellt, die jedoch ungünstig ausfielen, so daß mehrere Regimenter, namentlich in der Cavallerie, die sie eingeführt hatten, wegen der peinlichen, höchst angreifenden Behandlung, diese Instrumente wieder aufgeben mußten.

Es hat lange gewährt, bevor die Militairmusik in Frankreich zu Ehren kommen konnte. Sie ermangelte aller künstlerischen Theilnahme, und ward gleichsam nur als ein erhöhter, ein betonter Trommelschlag betrachtet, der abwechselnd mit diesem zur Aufgabe hatte, den beschwerlichen Marsch durch heitere Aufmunterung zu erleichtern und die Krieger auf dem Schlachtfelde zu befeuern. Eine künstlerische Bedeutung ward ihr nicht beigelegt, größere oder geringere Befähigung und Ausbildung der Ausübenden gar nicht in Anschlag gebracht. Die Leute spielten zum Marsch auf, wie andere zum Tanz, und standen nicht höher in der öffentlichen Meinung als diese; wie diese eine Art Dienerschaft der tanzenden Gesellschaft, so jene im Dienste des Regiments; sie als Künstler zu betrachten ließ sich Keiner beifallen, am allerwenigsten ihre beamteten Genossen in Theater- und Concertorchestern. Auch gab es unter den unbedeutendsten Ripienisten solcher Orchester nicht Einen, der nicht mit höchster Geringschätzung auf sie herabgesehen hätte. Die Meisten von ihnen fühlten diese untergeordnete, wenig ehrenvolle und durchaus nicht erfreuliche Stellung sehr wohl, und konnten sich nicht verhehlen, daß solche Geringschätzung in der Verwahrlosung des ihnen zuständigen Kunstgebietes in gewisser Hinsicht einen rechtfertigenden Grund hatte. Die gebildetsten unter ihnen, die sich dieses beklagenswerthen Zustandes bewußt waren, setzten sich mit Künstlern und musikalischen Schriftstellern in Verbindung, brachten die Sache zur Sprache, wiesen die durchgehende Mangelhaftigkeit der Instrumente nach und die Zusammensetzung der Musikchöre, die ohne alle Berücksichtigung guter und wirksamer Klangverhältnisse, zum größeren Theile mehr ein Ergebniß des Zufalls zu sein schien als des ordnenden Nachdenkens urtheilsfähiger Männer. Diese Klagen fanden Gehör und drangen durch die Tagesblätter in die Oeffentlichkeit. Männer wie Fetis, Castil-Blaze und Berlioz machten sie zum Gegenstande ernster Besprechung und einer Polemik, die eine große Anzahl Aufsätze, Schriften und Gegenschriften hervorrief, durch welche sich der Gesichtskreis erweiterte und der Gegenstand vom künstlerischen Standpunkt eine Wichtigkeit erlangte, der ihm bis dahin noch nicht beigemessen worden war. Da die Aufmerksamkeit nun einmal scharf auf diesen Punkt ihre Richtung genommen, so kamen bei Gelegenheit der großen Militairconcerte, die alljährlich am Namenstage Louis Philipps und zur Feier der Julitage unter den Schloßfenstern im Garten der Tuilerien angeordnet wurden, die gerügten Mängel, die früher ganz unbeachtet geblieben waren, nunmehr vollständig zum Vorschein und zum Bewußtsein der für eine Reorganisation der Militairchöre strebenden Musikfreunde *). Bald sah

---

*) Das erste fand im Juli 1833 Statt. Auf dem vor dem Mittelpavillon errichteten Gerüst fand ein Orchester von 500 Bläsern, und ein Chor von 200 Sängern und 100 Sängerinnen Raum. Das Orchester war folgendermaßen besetzt: 80 große Clarinetten, 8 kleine, 12 Flöten, 10 Oboen, 20 Hörner, 20 Trompeten, 16 Posaunen, 18 Fagotten, 15 Ophycleiden, 22 Contraposaunen und Bombardons, 3 Paar Pauken, 2 türkische Trommeln und 6 gestimmte Trommeln. Zur Ausführung kamen folgende Stücke: Chor aus Salieri's Tarar: Chor und Marsch von Strunz; Schlacht nebst Chor von Schneitzhöffer; heroische Scene und Frauengebet von Berlioz; Gebet aus der Stummen von Portici; Schwurscene aus Rossini's Tell; die Ouvertüren zum Tell, zur Gazza Ladra und zur Stummen. Am meisten wirkte die von 800 Sängern und Bläsern angestimmte Marseillaise, in welche sogleich die ganze umstehende Volksmasse begeistert einfiel. Später kamen diese Concerte sehr herunter, und auch die Begeisterung. Nichts desto weniger trugen solche Aufführungen immer dazu bei, den Eifer der Hautboisten anzuspornen und ihren Ehrgeiz zu stacheln. Einen ganz besonderen Anstoß erhielt die Militairmusik durch die riesenhafte Aufführung der

sich denn auch die Behörde bewogen, dem häufig ausgesprochenen und stets dringlicheren Verlangen eines fördernden Einschreitens irgendwie zu genügen; sie beschloß auf Meifred's, des rühmlich bekannten Hornvirtuosen, Antrag die Begründung einer Musterschule zur Bildung fähiger Kapellmeister, von deren Tüchtigkeit und Sorgfalt sich eine wesentliche Verbesserung der ihnen anvertrauten Musikchöre erwarten ließe. Die Anstalt kam unter dem Namen Gymnase musical zu Stande und übernahm die Ausbildung aller aus dem Heere ihr zugesandten besonders begabten Musikzöglinge und Regimentskinder, die nach vollendeten Studien dem Heere wieder einverleibt wurden. Dem Verfasser des genehmigten Plans, der auch zuerst die Idee einer solchen Anstalt ausgesprochen hatte, erging es bei der Ausführung derselben, wie es schon manchem Anderen in der Welt ergangen war: er ward übergangen, und statt seiner der bekannte Clarinett-Virtuos Berr (eigentlich Beer) zum Director des Instituts ernannt, das später unter Carafa's Leitung kam, unter welcher es noch jetzt steht.

Im Mai 1839 ward dem Musikunterricht im militairischen Gymnasium die Wilhem'sche Methode zu Grunde gelegt, ein erster Schritt zur Einführung des mehrstimmigen Gesanges im Heere, die, Dank dem unermüdlichen Eifer und den unausgesetzten Bemühungen des kunstbegeisterten, thatkräftigen Joseph Hübert, Wilhem's Zöglings und Nachfolgers im Amte, im Jahre 1843 erlangt wurde *). Diese Anstalt versorgt mit kunstgeübten Hautboisten Infanterie, Geniecorps und Marine; die Cavallerie hat zu Saumür ihre eigene Trompeterschule, um welche sich der frühere Director der Cavallerieschule, Oberst von Brack, ein großer Musikfreund, vorzüglich verdient machte.

Ein Mann aber, der vor vielen anderen in jüngster Zeit einen bedeutenden Einfluß auf das Schicksal der Militairmusik in Frankreich ausübte, war des Königs Adjutant, sein persönlicher Freund und treuer Begleiter im Unglück, der Generallieutenant Graf v. Rümigny. Bei glücklichen musikalischen Anlagen, mit specieller Sachkenntniß ein nicht unbedeutendes praktisches Talent verbindend, hatte er auf seinen Inspectionsreisen stets mit Vorliebe seine Aufmerksamkeit den Militairchören zugewendet und auf Verbesserung derselben hinzuwirken gesucht. Längst schon hatte er den Verfall beklagt, in welchen diese seit der Kaiserzeit gerathen, und nur zu oft bei der Prüfung der aus dem Schlendrian gewinnsüchtiger, aber keineswegs nach künstlerischem Rufe strebender Fabrikanten hervorgehenden mangelhaften Instrumente bedauern müssen, daß es deutschen Trompetern, wie er sich ausdrückte, möglich sei, mit unreinen, beinahe falschen Tönen die ihnen gegenüberstehenden französischen Bläser mit deren entschieden falschen Intonationen zu necken und zu beschämen. Er war es, der auf einer Reise nach Belgien im Jahre 1842 den rühmlich bekannten Adolph Sax, der durch seine Neuerungen Aufsehen erregte, nach einer langen Unterredung mit ihm über das Wesen der Holz- und Blechinstrumente und die in der Anfertigung derselben anzubringenden Vervollkommnungen bewog, seine Vaterstadt, wo er mit Neid und Undank belohnt wurde, zu verlassen und nach Paris zu ziehen. Wie es ihm hier erging, wie er auch hier mit Scheelsucht betrachtet, und von seinen Fachgenossen, die einen gefährlichen Concurrenten in ihm erblickten, feindselige Verfolgung zu erdulden hatte, erzählen wir besser an einem anderen Orte, und begnügen uns mit der Anführung der Thatsache, daß es unter Rümigny's Schutz und mit der Unterstützung der meisten Componisten und vieler Künstler ersten Ranges, so wie auch der vorzüglichsten Vertreter der musikalischen Kritik, unter ihnen Berlioz als thätigster Förderer oben an, ihm gelang sich mit seinem Bruder hier festzusetzen und endlich eine gänzliche Revolution im Fache der Instrumentenbaukunst hervorzubringen. Er ging mit einem Plane um, dessen Gelingen in Aussicht stand, und einen bedeutenden Vorrath seiner neu erfundenen Instrumente und nach seinem System verbesserten sogenannten Saxhörner erforderte. Mehr und mehr erweiterte sich seine Werkstätte *), bald stieg die Zahl der in derselben beschäftigten Arbeiter auf vier- bis fünfhundert; es war von früh bis spät darin ein Hämmern und Klopfen und Blasen und Trompeten, als ob die ganze Welt in Blech und Messing aufgehen sollte; eine wahre Jubals- und Tubalkainshöhle, in welcher die beiden Lamech's-Söhne, beide so ausgezeichnete Virtuosen als praktische Fachmänner, die Instrumente einbliesen, die Arbeiten leiteten und mit ihren Untergebenen um die Wette thätig waren. Unterdeß fehlte es nicht an zahlreichem Zuspruch der gedachten theilnehmenden Freun-

---

großen Berlioz'schen Trauersymphonie zur Beisetzung der gefallenen Julikämpfer in die Grüfte der Julisäule, am 28sten Juli 1840, dem Tage der Einweihung dieses Monuments.

*) Ausführlicheres hierüber in meinen Aufsätzen „Zur Geschichte des Volksgesanges in Frankreich", Neue Berliner Musikzeitung 1848, Nr. 37—41, 46 u. 47. S. auch „Wilhem's Biographie, das. 1848, Nr. 6—8.

*) Durch Unterstützung seiner Freunde, die sich durch Actieneinschüsse bei seinem Unternehmen betheiligten, und ihm auf solche Weise das sonst Unmögliche erreichbar machten.

de, die sich gern in die Geheimnisse des Handwerkes einweihen ließen, und, begierig auf den Erfolg und die Ergebnisse des Unternehmens, täglich dort ein- und ausliefen; zumal Berlioz, der mit Gedanken an kleine Riesenconcerte und neue colossale Effecte seine prüfende Umschau hielt, und nicht minder, als Stammgast, der schon erwähnte würdige Stabstrompeter der Kaisergarde, der alte David Bühl, dem der Himmel voller Trompeten hing, und der verjüngt und neu belebt, als sei die Zeit zurückgekehrt, wo er angesichts des großen Kaisers Proben seiner Kunstfertigkeit ablegen durfte, mit sonnig verklärtem Antlitz stolz dastand wie ein Beherrscher alles gewundenen Blechs auf Erden, und selig war, wenn er alle die er faßte mit der ausführlichen Erklärung seines „Digeduge" und „Dugeduge" und anderer schönen Zungenstöße, die er mit unerschöpflichem Athem und unglaublicher Muskelbeweglichkeit unabgesetzt in einem Zuge hervorgedigedugte, beglücken konnte.

Die ersten, die sich der Sax'schen Instrumente bedienten, waren die Engländer Distin, der Vater mit seinen vier Söhnen, die anfangs mit gewöhnlichen Ventilhörnern, Klappentrompeten und Posaunen in Paris auftraten und wenig Aufsehen erregten. Sie übten sich auf Saxhörnern ein und legten im Sax'schen Locale in engen Kreisen Proben ihrer Kunstfertigkeit ab. Bald erweiterten sich mit den Saxhorngeschlechtern die Kreise, und unter Fessy's Leitung wuchsen die Bläser zu einem Chore heran, in welchem sich ein talentvoller junger Mann, Namens Arban, besonders hervorthat; es wurden Matinéen veranstaltet, zu welchen Sachkundige geladen wurden und viele Neugierige herbeieilten. Nun konnte das Sax'sche System seine Vorzüge hervorkehren. Diesen kleinen Concerten wohnten diejenigen Künstler und Literaten mit Theilnahme bei, die dem talentvollen Sax und seinen Neuerungsideen von Haus aus ihre Aufmerksamkeit gewidmet. Graf Rümigny war der eifrigste Besucher, und erschien oft in Begleitung der Generale Sebastiani, Moline St. You, letzterer nachmals Kriegsminister, und anderer urtheilsfähiger Männer aus der Militairverwaltung. Durch sie gelangte der Ruf des jungen Belgiers und seiner vorzüglichen Erzeugnisse, die als ein Gewinn für die Militairmusik zu betrachten waren, in höhere Kreise, und auch am Hofe, wo der Gegenstand vom Grafen zur Sprache gebracht worden war, begann man demselben ernstere Aufmerksamkeit zu widmen. Durch Veröffentlichung von aufmunternden Belobungsschreiben, die von Urtheilsfähigen unter den theilnehmenden Zuhörern in den letzten Monaten des Jahres 1843 an den immer noch stark angefochtenen Sax gerichtet worden, war die Angelegenheit zugleich auch in's größere Publikum gedrungen. Unter solchen Ehrenzeugnissen las man die Namen Berlioz, Halevy, Kastner, Ricci, Adam, Thomas und Carafa; auch Meyerbeer hatte sich günstig ausgesprochen über das Saxophon, unter den neuen Erfindungen die einzige ihm bekannte. Jahres darauf, 1844, ergriff bei einem Besuch der königlichen Familie in der Gewerbeausstellung Sax die Gelegenheit seine dort zur Schau liegenden Tonwerkzeuge praktisch vorführen zu lassen, ein Versuch, der über alle Maßen befriedigend ausfiel, und zur Folge hatte, daß nun auch der junge Herzog von Montpensier Werkstatt und Matinéen besuchte, und sich über den Baumechanismus Aufklärung und Belehrung erbat.

Nun erhielt Sax Zutritt beim Kriegsminister Soult, und konnte er diesem seine Ansichten über eine durchgreifende Reform der Militairmusik vortragen. Ein Concurs ward anberaumt. Den zweiunddreißig ausgewählten Hautboisten konnte Sax in Folge der Bemühungen seiner Gegner, die ihm seine Leute abspänstig machten, nur neun entgegensetzen, mit welchen er aber dennoch den Sieg davontrug. Die Vorzüglichkeit seiner Instrumente an Reinheit und Fülle des Tones blieb keinen Augenblick zweifelhaft. Ein zweiter Versuch auf dem königlichen Schloß fiel eben so günstig für ihn aus, und nun ward ernstlich daran gedacht die fragliche Reform in Ausführung zu bringen. Einer zu diesem Behufe ernannten Commission wurde die Angelegenheit zur Prüfung übergeben. Die Arbeiten der Commission und das Endresultat derselben, die Bestimmungen, nach welchen zur Reorganisation der Musikchöre im Heere geschritten werden sollte, haben wir in einem nächsten und letzten Artikel zu besprechen.

Aug. Gathy.

Ende des dritten Artikels.

Die Musikzustände in Hannover.

1. Die Oper.

b) Das Orchester- und Sängerpersonal.

Wir haben ein 40 — 45 Mann starkes Orchesterpersonal, darunter 8 erste und 8 zweite Violinisten, 3 Bratschisten, 4 Cellisten und 3 Contrabassisten. Wie bei vielen anderen Orchestern, so ist auch hier die Zahl der Bratschisten zu klein; bei der Behandlungsweise der Bratsche im Orchester und den oft bedeutenden Rollen, die ihr in neuerer Zeit zugetheilt werden, sollten die Musikdirectoren ernstlich darauf bedacht sein, ein richtiges Verhältniß zwischen ihr und den übrigen Streichinstrumenten herzustellen, so wie

wir überhaupt glauben, daß dies Instrument mehr zur Geltung gebracht und anerkannt werden müßte. Unsere drei Bratschisten sind sehr gut; es sind die HH. Baas, Stowiczek und Bahlbruch; ebenfalls unsere Cellisten, darunter die HH. Matys, Lindner und Prell, und Contrabassisten, von denen wir die HH. Kirchner und Kyber nennen. Von unseren ebenfalls sehr tüchtigen Violinisten führen wir z. B. an die HH. Nicola, Kolbe, Kaiser, Krollmann, Lübeck, Gantzert, Wallerstein u. A. Unter den jüngeren Geigern finden sich manche vielversprechende Talente. — Die Rohrinstrumente sind gleichfalls mit sehr tüchtigen Künstlern besetzt; wir nennen die HH. Heinemeier und Kuhn, Flötisten; Hrn. Rose, Hautboisten; die HH. Seemann sen. und jun., und Meier, Clarinettisten; die HH. Schmidtbach und Schröder, Fagottisten. — Das Blech ist hier sicher so gut wie irgendwo vertreten: 3 tüchtige Posaunisten, 4 Hornisten, 2 Trompeter, unter Anderen Hr. Sachse als Trompeter und Hr. Lorenz als Hornist. — Doch vergessen wir auch unsern Pauker, Hrn. Götze nicht; er paukt gut, seine Pauken könnten aber besser sein. — Unser, ebenfalls im Orchester mitwirkender, oben schon genannter Concertmeister ist Hr. Lübeck. — Chordirector ist Hr. Gantzert, der auch Vaudevilles u. dergl. Sachen dirigirt.

An der Spitze dieses Orchesters nun steht unser Kapellmstr. Marschner, den in Behinderungsfällen der Concertmeister vertritt. Wer unter des Ersteren feuriger und energischer Direction eine Symphonie, Ouvertüre, eine Oper hat spielen hören, wer gehört hat, wie Alles genau und präcis in einander greift, wer die Discretion, die Zartheit in der Begleitung, wer ein aufbrausendes Forte, ein langes Crescendo, ein verhallendes Decrescendo beobachtet, wer gesehen hat, mit welcher Lust und Liebe die Spieler den Intentionen ihres Dirigenten folgen und seine leisesten Winke beachten: der muß eingestehen, daß unsere Kapelle eine sehr gute ist und daß sie ganz Vorzügliches leistet. Man darf dreist behaupten, daß ein nicht unbedeutender Theil dieses Verdienstes Marschner gebührt; es mag allerdings auch einer Autorität bedürfen, ein solches Orchester zu leiten, denn wir haben eben dies Orchester dieselben Sachen unter Direction von Marschner's Substituten nicht selten mit Unlust, lässig und kalt spielen sehen und hören. Es mag im Allgemeinen oft schwer zu entscheiden sein, wer in solchen Fällen den größeren Theil der Schuld trägt, ob der Dirigent oder das Orchester; wenn wir nun auch in diesem Falle die größere Schuld Ersterem zuschreiben müssen, so können wir doch letzteres von aller Schuld nicht ganz frei sprechen, denn wir glauben, daß dasselbe auch einem weniger fähigen, feurigen und gewandten Dirigenten doch wohl etwas mehr zu Hülfe kommen und ihn mehr unterstützen könnte, wie bisher geschehen. Es ist freilich eine schlimme Sache, wenn ein Mann, der Aller Achtung und Vertrauen verscherzt hat, sich als Dirigent an die Spitze eines solchen Orchesters stellt. Daß vom Chef des Orchesters Nichts geschieht, diesem Uebelstande abzuhelfen, können wir nicht begreifen. Der Kunst und den Künstlern gegenüber ist das seine Pflicht. Es ist ebenfalls seine Pflicht, dies auf humane Weise und ohne eine ganze Familie in die größte Bedrängniß zu stürzen, zu bewerkstelligen. Wir möchten demselben vorschlagen, einen tüchtigen Musikdirector zu engagiren, der nicht im Orchester mitzuspielen, sondern die übrigen Functionen des Concertmeisters zu versehen und die Marschner übertragene Direction theilweise zu übernehmen hätte. Dadurch würde Marschner's schwieriger Dienst bedeutend erleichtert, allen Zwistigkeiten zwischen Sängern, Ripienisten und dem Dirigenten und etwaigen, z. B. durch Krankheit des Kapellmeisters entstehenden Verlegenheiten vorgebeugt werden.

Der eben erwähnte Chef des Orchesters ist der Graf Platen-Hallermund, der die Mitglieder desselben engagirt. An seinem redlichen Willen und seiner Humanität wollen wir nicht zweifeln, ob er aber überall thut, was er thun könnte, das wollen wir dahingestellt sein lassen; jedenfalls, glauben wir, könnte er für die jüngeren Orchestermitglieder mehr thun, als bis jetzt geschehen. Wir denken vor Allem an die pecuniäre Stellung derselben; Manchem möchte es bei dem solidesten Lebenswandel doch äußerst schwer fallen, mit seinem Gehalte auszukommen. Wenn wir auch zugeben, daß der Eine oder Andere durch Unterrichtgeben u. dgl. sich etwas verdienen kann, so giebt's doch auch Viele, denen die Gelegenheit dazu fehlt, besonders in einer Stadt, wo die älteren Orchestermitglieder und viele Privatlehrer den größten Theil der Stunden inne haben. Auf dergleichen darf bei Engagements durchaus keine Rücksicht genommen werden. Aller Anfang freilich ist schwer und ein eben engagirtes junges Orchestermitglied wird mit einem kleinen Gehalte vorlieb nehmen, in der Hoffnung, allmälig besser gestellt zu werden. Wenn es aber Jahre lang zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten thätig gewesen ist, wenn es älter wird, wenn die Bedürfnisse sich mehren und es dann sieht, daß bei Gehaltszulagen meistens nur die älteren Mitglieder, die Kammermusiker, die ohnehin schon so gestellt waren, daß sie von ihrem Gehalte anständig leben konnten, berücksichtigt werden, so muß alle Lust und Liebe zu seinem Berufe verloren gehen und die Kunst wird dadurch nicht gewinnen. Wir können dem Hrn. Orchesterchef diesen Punkt nicht dringend genug an's Herz legen,

und ihn nicht genug zu treuer Pflege und warmer Theilnahme an der Lage solcher jungen Künstler ermuntern. Eben so wünschen wir von ihm, daß er ihre künstlerischen Fähigkeiten mehr berücksichtigen, daß er ihnen z. B. durch öffentliches Spiel in Concerten u. dgl. zuweilen Gelegenheit geben möge, ihre Talente geltend zu machen und sie aufzumuntern, so wie wir auch von Hrn. Marschner mit Recht erwarten dürfen, daß er dergleichen mit allen Kräften unterstützt. Werden auf diese Weise die älteren (Kammer-) Musiker ebenfalls bevorzugt, so wird die Lage der jüngeren noch drückender, Eintracht und Frieden unter einander werden gestört, es bilden sich unwillkührlich zwei einander schroff gegenüberstehende Parteien, und Zwietracht, Neid und Mißgunst sind da. Die Erfahrung hat das auch hier gezeigt, wenn gleich nur in gelindem Grade, worauf wir später wieder zurückkommen werden. Dergleichen kann aber der Chef des Orchesters in Verbindung mit dem Kapellmeister mit leichter Mühe verhüten, und es ist das Beider Schuldigkeit. —

Wir wollen nun das Sängerpersonal der Oper die Revue passiren lassen, behalten uns aber vor, später bei einzelnen Vorstellungen auf die Hauptpersonen und ihre Leistungen noch näher einzugehen. Um nicht ungalant zu erscheinen, beginnen wir mit den Sängerinnen.

Unsere beiden ersten sind Mad. Nottes und Mad. Steinmüller. Mad. Nottes besitzt eine volle kräftige Stimme, die wohl mehr Mezzo-Sopran zu nennen. Sie singt mit Feuer und Leidenschaft. Die jugendliche Frische freilich ist nicht mehr vorhanden. Im Vortrage deutscher, getragener Musik verdient sie den Vorzug vor Mad. Steinmüller, und die Auffassung ihrer Partien zeugt von Nachdenken und Fleiß, so daß sie gewiß jeder größeren Bühne Ehre machen würde. Ihre Textaussprache ist nicht deutlich genug. — Mad. Steinmüller, geb. Schrickel, ist mehr für italienischen Gesang und da an ihrem Platze, wo ad libitum Coloraturen aller möglichen Art angebracht werden können. Wir haben sie noch als Frl. Schrickel gehört, und wüßten nicht, daß wir jemals eine so volltönende, glockenreine Stimme gehört hätten, als sie damals hatte; indeß tempora mutantur etc. — der frische Klang ist auch bei ihr dahin. Sie hat keine unbeträchtliche Höhe; ihre Kehlfertigkeit ist ziemlich bedeutend, der Triller aber ihre schwache Seite. Ihr Vortrag ist lebendig, oft leidenschaftlich. Mit dem Vortrage und der Auffassung deutscher Musik können wir uns nicht immer einverstanden erklären. Ihre Aussprache ist ziemlich undeutlich. Aber trotz alledem und alledem hat sie doch Momente, in denen sie den Zuhörer zu fesseln und sich Anerkennung zu erringen und zu sichern weiß, und unser Publikum würde sie gewiß ungern verlieren. — Mad. Liebe-Grünberg's Stimme möchte für größere und anstrengendere Partien nicht ausreichen, sie ist dazu zu schwach und dünn; in Partien zweiten Ranges leistet diese Sängerin indeß Anerkennenswerthes. Sie wird den Leipzigern von früher als Frl. Grünberg vielleicht noch erinnerlich sein. — Frl. Turba's früher niedliche Stimme, eine Art Mezzo-Sopran, hat bedeutend abgenommen. In kleineren Rollen, die zugleich lebendiges Spiel beanspruchen, ist sie recht brav; ihr Spiel ist niedlich. Sie vertritt die Stelle einer Soubrette und wirkt auch im Schauspiel mit. — Mad. Gned, für komische Alte, hat freilich eine schneidend scharfe Stimme, aber bedeutende Fertigkeit und gute Schule. In charakteristischer Auffassung ihrer Rollen und den entsprechendem Spiel verdient sie den Vorzug vor genannten Sängerinnen. Sie ist ebenfalls im Schauspiel thätig und füllt überhaupt ihren Platz mit Ehren aus. —

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. Goria, Op. 48. La Chasse. Caprice de Concert. **Schott. 1 Fl.**

Eine Trivialität mit vielem Aufwand von virtuosischem Prunk und Flitterwerk. Reichhaltige Sammlung aller Arten italienischer Vortragsbezeichnungen.

H. Ravina, Op. 22. Elégie pour Piano. **Schott. 45 Kr.**

Eine zuckersüße Näscherei für Dilettanten, die vor der Tonart Ges-Dur nicht zurückbeben. Uebrigens nicht schwer.

R. Schumann, Belsatzar, Ballade von Heine, für Piano allein arrangirt von H. Enke. Siegel u. Stoll. 10 Ngr.

Das Prachtstück ist mit Geschick übertragen.

J. Schulhoff, Op. 23. 3 Idylles. **Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Die Stücke tragen die Ueberschriften: „Chant du berger, dans les Montagnes, Danse rustique". Sie sind, wie die meisten Sachen Schulhoff's, sauber und schmuck, sehr claviergemäß und selbst nicht ohne charakteristisches Gepräge. Als Unterhaltungsmusik daher zu empfehlen.

J. Blumenthal, Op. 7. Une Nuit à Venice. Fantaisie. **Breitkopf u. Härtel. 12½ Ngr.**

— — —, **Op. 8.** Les deux Anges. Morceau caractéristique. **Ebend. 15 Ngr.**

Beide Stücke haben, wie man schon aus den beigegebenen Ueberschriften herauslesen kann, einen dichterischen Anflug, um dessenwillen dieselben nicht unfreundlich zurückzuweisen sind. Viel freilich, was auf hervorleuchtendes Talent deuten könnte, enthalten sie nicht. Der Verf. ist jedenfalls noch nicht im Klaren mit sich selbst; er schreibt, wie es das gute Ungefähr mit sich bringt, und ist nur zu leicht geneigt, den verlockenden Sirenen des einseitigen Virtuosenthums Gehör zu geben. Zu wünschen ist, daß seine Erkenntniß mehr und mehr reife: wir zweifeln nicht, daß er sich dann zu etwas Tüchtigem herausarbeiten werde.

C. Evers, Op. 45. Grandes Etudes. 1r Livr. **Nr. 1, 2, 3. Haslinger. 2 Fl. C.M.**

Wie die erste der Etüden hat Vater Czerny zu Hunderten fast geschrieben; sie enthält nur längst Dagewesenes. Die zweite Etüde ist musikalisch etwas interessanter, doch gleichfalls entbehrlich. Die dritte erfreut sich einer angemessenen Trockenheit. Motto: „In der Welt ist alles eitel!"

H. Schellenberg, Op. 7. Nr. 1. La Pastorale. **Nr. 2.** L'appel aux armes. **Nr. 3.** Choeur des Anabaptistes. **Nr. 4.** Hymne triomphal. Quatre Fantaisies sur des thèmes de l'opéra: Le Prophète de Giacomo Meyerbeer. **Breitkopf u. Härtel. Nr. 1—4, jede 10 Ngr.**

Was von Seiten des Vfs. auf Grund der Meyerbeer'schen Unterlage errichtet wurde, verdient in sofern beifällige Anerkennung, als dies mit richtigem Bewußtsein darüber geschehen ist, wie überhaupt die Gattung derartiger Unterhaltungsmusik beschaffen sein müsse. Das gedankenlose und oft gänzlich unmusikalische Treiben, dem man auf diesem Gebiete begegnet, ist die Ursache, daß man eben so oft über die Gattung an und für sich ein Verdammungsurtheil auszusprechen geneigt sich zeigt, und ist es daher schon erfreulich, endlich einmal Besseres, einmal Etwas, das in seiner ganzen Anlage und Ausführung den denkenden Musiker verräth, hier anzutreffen. Die vorliegenden Bearbeitungen sind von mittlerer Schwierigkeit und verdienen in dem angedeuteten Sinne Empfehlung.

C. G. Lickl, Op. 78. Badner-Bilder. 6 Eklogen. Haslinger. 2 Fl. 30 Kr. C.M.

Wird besprochen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

F. Burgmüller, Grande Valse brillante sur le Prophète. **Schott. 1 Fl.**

Unmündiges für Unmündige.

G. A. Osborne, Op. 68. L'espérance. Nocturne. **Schott. 45 Kr.**

— — —, **Op. 73.** La tenerezza. **Melodie für Piano. Ebend. 45 Kr.**

Todtgeborene Kinder! —

G. Marcailhou, La tourterelle. Valse brillante. **Schott. 54 Kr.**

So bunt und schillernd die Ausstattung des Titelblattes ist, so trostlos und nichtssagend ist der Inhalt.

C. Voß, Op. 105. Deux motifs du Prophète. Nr. I. Marche du Sacre; Nr. II. Melodie de la mendiante. Transcrits et variés pour Piano. **Breitkopf u. Härtel. Jedes Heft 10 Ngr.**

Zwei Sächelchen, die Hr. Charles Voß wahrscheinlich des Morgens beim Kaffeetrinken fabricirt hat. Das genügt wohl! —

Für Violine.

D. Alard, Op. 19. 10 Etudes artistiques. **Schott. 2 Fl. 24 Kr.**

Lieder mit Pianoforte.

F. W. D. Braune, Lebet wohl! Zur Erinnerung an Lauchstädt. Gedicht von W. v. Göthe. Für eine Singstimme. Merseburg, L. Garcke. 2½ Sgr.

Eine zart gehaltene, sangbare Composition, die vermöge der Breite der musikalischen Auffassung dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung der Stimme bietet. Die hübsch erfundene Begleitung steht dem Ganzen gut an. Im 40sten Tacte lese man im Basse es statt as.

F. Kücken, Op. 51. Zwei Lieder (Nr. 1. Es liegt der heiße Sommer, von Heine; Nr. 2. Vöglein im Walde, von F. Löwe) für Sopran, oder Tenor, oder Alt und Baß. Siegel u. Stoll. Zusammen 20 Ngr. Einzeln à 12½ Ngr.

Schlechtes kann man von vorliegenden Liedern gerade nicht sagen; sie sind von routinirter Hand gemacht, und geberden sich durchaus anständig. Amüsiren können sie den Sänger, aber nicht erheben.

H. Esser, Op. 27. Drei Lieder. Schott. 54 Kr.

Stehen auf der Höhe der vorerwähnten Kücken'schen Lieder.

F. Gumbert, Op. 27. Fünf Lieder. (2 Hefte.) Siegel u. Stoll. à 15 Ngr.

Mittelgut in bekannter Weise. — Zu erwähnen ist nur, daß im ersten Liede des ersten Heftes sich fälschlich das Zeichen des C-Tactes vorfindet; ist durch $\frac{2}{4}$ zu verbessern.

E. Membrée, Romeo et Juliette. Melodie (mit französischem, italienischem und deutschem Text). Schott. 45 Kr.

Eine starkgewürzte Speise aus französischer Küche. Kunstwerth unter Null.

Mehrstimmige Gesänge.

F. v. Flotow, Ständchen von Saphir, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit Begleitung der Harfe und Oboe, oder des Pfte. und Violine oder Flöte. Wien, Müller. 45 Kr. C.M.

Viel Lärm um Nichts.

H. Esser, Op. 30. Drei Frühlingslieder von Geibel, für Sopran und Alt, mit Begl. des Pfte. Schott. 1 Fl.

Ohne große künstlerische Weihe. Wahrscheinlich nur gemacht, um einigen singenden Damen gefällig zu sein.

Kirchenmusik.

R. Schumann, Op. 71. Adventlied von Fr. Rückert, für Solo, Chor und Orchester. Clavierauszug. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 15 Ngr.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 38.** Den 7. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Kirchenmusik. — Aus Prag. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Kirchenmusik.

Franc. Commer, Collectio Operum Batavorum seculi XVI. Sumptibus societatis Batavae ad musicam promovendam. Tom. VII et VIII. — **Mainz, Schott.**

Diese Sammlung ist in dies. Bl. schon so öfters erwähnt worden, insbesondere Band 29, Seite 128, daß es überflüssig zu sein scheint, über die Idee, welche derselben zu Grunde liegt, wie über die Ausführung von Seiten des Herausgebers Weiteres mitzutheilen. Alles das Gute, was dort darüber gesagt wurde, ist auch diesen Bänden nachzurühmen, aber auch die Ausstellungen, zu denen der Herausgeber Veranlassung zu näherer Besprechung bot, z. B. seine Unsicherheit bei Anwendung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen u. dergl. gelten auch hier. Sehen wir daher davon ab, die in dem vorliegenden 7ten und 8ten Bande enthaltenen Gesänge einzeln zu besprechen, so halten wir es doch für angemessen, die Namen der Tonmeister nebst Angabe der Zahl der von ihnen veröffentlichten Gesänge nachstehend zusammenzustellen, und dies insbesondere aus dem Grunde, da das Unternehmen geschlossen zu sein scheint, wie ein geschichtliches ausführliches Nachwort, dem 8ten Bande beigefügt, andeutet.

Jac. Arcadelt . .	1	Gesang	für	8	Stimmen.
Ph. Baffiron . .	1	"	"	4	"
Jac. Buus . .	1	"	"	6	"
Corn. Canis . .	1	"	"	4	"
Jac. Clemens (non Papa)	6	Gesänge	für	4	Stimmen.
" " " "	9	"	"	5	"
" " " "	6	"	"	6	"
" " " "	1	Gesang	"	7	"
" " " "	1	"	"	8	"
Joan. de Cleve .	1	"	"	4	"
" " .	1	"	"	5	"
" " .	1	"	"	6	"
" " .	1	"	"	8	"
Nic. Gombert .	1	"	"	4	"
Chr. Hollander .	7	Gesänge	"	4	"
" " - .	3	"	"	5	"
" " . .	5	"	"	6	"
" " . .	3	"	"	8	"
Seb. Hollander .	1	Gesang	"	5	"
Josquin de Prés .	5	Gesänge	"	4	"
" " . .	4	"	"	5	"
" " . .	2	"	"	6	"
Orl. de Lassus .	1	Gesang	"	4	"
" " . .	2	Gesänge	"	5	"
" " . .	5	"	"	6	"
" " . .	1	Gesang	"	7	"
" " . .	3	Gesänge	"	8	"
Petit J. de Luttre .	1	Gesang	"	4	"
Matth. le Maistre .	1	"	"	4	"
Phil. de Monte .	1	"	"	5	"
Joan. Mouton . .	1	"	"	4	"
Andr. Pevernage .	1	"	"	7	"
Dom. Phinot . .	3	Gesänge	"	8	"
Cypr. de Rore . .	1	Gesang	"	5	"
Jac. Baet . .	6	Gesänge	"	5	"

Jac. Vaet	. .	1	Gesang	für	6	Stimmen.
" "	. .	1	"	"	7	"
" "	. .	1	"	"	8	"
Hub. Waelrant	. .	1	"	"	5	"
" "	. .	1	"	"	6	"
Adr. Willaert	. .	1	"	"	5	"
" "	. .	3	Gesänge	"	8	"

Demnach bietet die Sammlung in ihren acht Bänden von einundzwanzig Meistern, in einem Jahrhundert entsprossen und einer Schule angehörig, 26 Gesänge zu vier Stimmen, 50 zu fünf St., 22 zu sechs St., 4 zu sieben St. und 16 zu acht Stimmen, zusammen achtundneunzig Gesänge dar. Eine Uebersicht dieses Verzeichnisses deutet den reichen, eigenthümlichen Inhalt an, und man muß gestehen, daß, obgleich die Gesänge einer großen Anzahl ebenfalls so höchst berühmter Meister als die vorgenannten, z. B. Ockenheim, Dufay, Brasart, Faugues, Eloy, Obrecht, Bassiron, Craen, Lapicida, de Orto und vieler Anderer leider nicht berücksichtigt worden sind, diese Sammlung, deren Correctheit und äußere schöne Ausstattung rühmlichst anerkannt werden muß, den Freunden der Geschichte der Tonkunst ein treffliches Material zu ihren Studien bietet, und daß das Unternehmen der niederländischen Gesellschaft zur Beförderug der Tonkunst wahrhaft zur Ehre gereicht.

CFB.

Aus Prag.

Am 24sten October.

Im Verlaufe der letzten Wochen haben wir wieder zwei Opern von einheimischen Autoren gehört: die eine neu, von J. Fischer, Fürstl. Lobkowitzischem Kammervirtuosen, betitelt „die Abenteuer im Walde"; die andere, Director J. F. Kittl's schon längere Zeit nicht aufgeführte „Bianca und Giuseppe, oder die Franzosen vor Nizza". Die erstgenannte dieser Opern fand wenig Anklang, und konnte ihn nicht finden, weil der Autor, bei unleugbarem Talente, doch noch zu wenig studirt hat, um der Riesenaufgabe, eine Oper zu schreiben, gewachsen zu sein. Außer einem von unserer genialen Fehringer trefflich vorgetragenen und wirklich eben so originellen als ansprechenden Zigeunerliede, dann einem durch eine Trillerfigur der Oboe und Flöte geistreich verzierten melodiösen Duo, einem effectvollen, aber nicht recht in den Charakter der Handlung passenden Marsche, und einer gelungenen Balletnummer, ist das Uebrige größtentheils verschwommen, unausgeführt, unzweckmäßig vocalisirt und instrumentirt. Trotzdem, daß der Autor nach den Actschlüssen von einer Fraction gerufen wurde, hat die Oper Niemanden befriedigt, und verschwand nach einer Aufführung vom Repertoir. Sie können hieraus schließen, welcher Mißbrauch bei uns mit dem Herausrufen getrieben wird, und wie wenig dies als der richtige Thermometer — ich will nicht einmal sagen, von dem Werthe der Sache, — sondern selbst von dem Beifall des Publikums mit Sicherheit angenommen werden darf.

Dagegen hat Kittl's Werk wieder sehr viel Erfolg errungen. Das Haus war am Abende des 20sten October, wo sie gegeben wurde, gedrängt voll, wozu allerdings auch die Beliebtheit des Tenoristen Reichl beitrug, der die Oper zum Benefiz gewählt hatte. Der Autor wurde nach dem 2ten Acte, dem effectvollsten, gerufen, und diesmal war die Beifallsmanifestation wirklich eine von der überwiegenden Mehrzahl des Auditoriums, ja selbst von streng richtenden Musikern ausgehende, und verdiente. Der Autor hat, mehr um den Gewohnheiten des Prager Publikums und dem wohlgemeinten Wunsche der Intendanz zu genügen, als aus eigener Anerkennung der Nothwendigkeit, mehrere Kürzungen vorgenommen, besonders im 2ten und 4ten Acte, so daß die Oper statt wie früher gegen vier Stunden, jetzt nur etwas über drei Stunden dauert. Leider mußten gerade einige interessante Nummern, namentlich jene im 2ten Acte an der Leiche Brigitta's, unter die Scheere fallen, während der 1ste Act — bei vielem Gelungenen doch vergleichsweise der schwächste des Werkes, unverkürzt blieb. Für alle Fälle könnte der Soldatenchor „Bräutigam bin ich" im 1sten Acte wegbleiben, er wird, wie ich fest überzeugt bin, nie Glück machen. Die Aufführung, in der alle unsere besten Kräfte mitwirkten, war vortrefflich. Wesentlich gewann die Oper dadurch, daß Frau Fehringer die Partie des Landmädchens übernommen, und durch ihr ächt dramatisches Spiel zu einer, früher nur theilweise geahnten Bedeutendheit erhoben hatte. Sie, Frl. Großer, die HH. Kunz und Reichl erfreuten sich des lebhaftesten Beifalls. — Ohne Zweifel wird die Oper wieder öfters am Repertoire erscheinen, und der neue bedeutende Erfolg derselben den verdienten Autor zu neuen Leistungen auf diesem Felde aufmuntern.

Außer diesen beiden Ereignissen in unserer Musikwelt ist für diesmal nichts Besonderes zu berichten, als daß Labitzky mit seinem Orchester gestern auf der Durchreise ein zwar schwach besuchtes, aber gut gelungenes Concert gab, daß Frl. Byri, die mit vielem Beifall hier aufgenommene Concertsängerin, heute Abend zum ersten Male im Barbier als dramatische Sängerin debütiren wird, und daß der Pianist Hr.

Franz Smolar, ein Böhme, der in Polen und Rußland bereits viel Celebrität erlangt hat, vorige Woche mit vielem Beifall im Theater gespielt hat. An Kraft, Fertigkeit und Bravour dürfte er kaum übertroffen werden. — Die czechische Oper hat noch nicht begonnen.

D—.

Kleine Zeitung.

Hannover. Die erste musikalische Soirée der HH. Kolbe, Kaiser, Baas, Lindner (Mitglieder der Kapelle) und des Hrn. Boltermann (Clavierspieler) am 20sten October. Mit Freuden haben wir das Unternehmen genannter Herren begrüßt, dem Publikum in vorläufig drei Soiréen, auf die aber hoffentlich noch mehrere folgen werden, Streichquartette, Claviertrios und ähnliche Werke vorzuführen. Schon vor mehreren Jahren veranstalteten erstgenannte Herren Quartett-Soiréen, setzten dieselben aber wegen Mangel an Theilnahme nicht fort, bis sie jetzt wieder einen ähnlichen Versuch wagten. Die Theilnahme des Publikums ist groß zu nennen, so daß der Saal die Zuhörer kaum fassen konnte. — Vorgetragen wurden zuerst ein Streichquartett von Vater Haydn (G-Dur), dann ein Claviertrio von Marschner (G-Moll) und zuletzt ein Quartett von Beethoven (Es-Dur). Außerdem sang Hr. Steinmüller den alten Walzer von Nicola und zwei Lieder von Marschner lobenswerth, wenn gleich mit ziemlich undeutlicher Textaussprache. Ueber Vortrag und Auffassung der beiden Quartette können wir uns nur lobend aussprechen, und es war das bei dem Talente, dem Fleiße und Jahre langen Zusammenspiel dieser meist noch jüngeren Künstler nicht anders zu erwarten. Die Clavierpartie des Trios spielte Hr. Boltermann recht sauber und nett, aber ohne Poesie, ohne geistigen Schwung. Wir machen Hrn. B. hierauf besonders aufmerksam, er ist noch jung und muß noch sehr fleißig studiren. Die Cellopartie spielte Hr. Lindner sehr brav, eben so Hr. Kaiser die Violinpartie. — Wir hoffen, daß die Veranstalter dieser Soiréen den Gesang in denselben mit der Zeit fallen lassen werden und dann reine Quartett- und Triosoireen veranstalten. Unser Publikum will freilich durch dergleichen erst angelockt sein, und wir wollen deshalb den Herren vorläufig darüber keinen Vorwurf machen. Nicht unerwähnt lassen wollen wir übrigens Hrn. Kuhn's vortreffliche Clavierbegleitung zum Gesange. — Mögen die Herren auf dem betretenen Wege rastlos fortschreiten und in ihrem Streben nicht nachlassen! Der Sinn für wahre Kunst ist in unserem Publikum sicher noch nicht abgestorben; er muß nur aus seinem Schlummer geweckt und dann geläutert werden. Eben so fordern wir schließlich die Herren auf, uns auch neuere Werke aus dem Gebiete der Kammermusik vorzuführen; wir erinnern vor allen Dingen an Rob. Schumann.

M. P.

Magdeburg, den 25sten October. Mit dem gestern stattgehabten ersten Concerte im „Logenhause" ist unsere diesjährige Concertsaison und zwar auf die gewohnte Art eröffnet. Wir sagen: auf die gewohnte Art; denn das Programm war mit derselben Umsicht entworfen, wie die früheren, das Orchester spielte nach dem musikalisch thatenlosen Sommer unter seinem gewandten, sicheren Dirigenten Mühling mit bekannter Tüchtigkeit, und endlich war der Besuch ein so spärlicher, wie bei allen ersten Concerten; desto überfüllter werden die letzten sein. Die hiesige Bühnensängerin, Frau Bahlsen, die wir in einigen der bedeutenderen Rollen bereits kennen und achten gelernt hatten, überraschte uns durch anspruchslosen, gediegenen Vortrag einiger Lieder. Hr. Concertmstr. Beck spielte das dritte Concert seines Lehrers de Beriot mit schönem Ton und ziemlicher technischer Sicherheit. Mißglückten auch einige Mal die bösen Octavengänge in den höheren Regionen, so ließ sich doch das dankbare, billige Publikum darum nicht abhalten, den verdienten lebhaften Beifall zu spenden. —

Frankfurt a. M. Die Zigeunerin (Bohemian Girl) von William Balfe lief am 22sten Octbr. von Stapel, wurde am 25sten wiederholt, und wird am 27sten und 28sten ebenfalls unter des Componisten persönlicher Leitung stattfinden. Die beiden ersten Vorstellungen erhielten bei fast überfülltem Hause ungetheilten Beifall, und Sänger wie Componist wurden gerufen. Die Vorstellung am 28sten wird zum Benefiz Balfe's sein, worin die Sängerinnen Cruvelli statt des 1sten Actes sich concertlich produciren werden. Diese liebenswürdigen Cantatricen haben in dem Concert des Hrn. Eliason am 20sten d. M. ein Hallo gemacht, dessen wir uns seit dem Succes der Löwe und Lind nicht mehr erinnern. — Donnerstag den 1sten November wird uns Balfe verlassen und sich nach Berlin begeben.

Aus der Schweiz. Ueber schweizerische Musikzustände ist schon vor Kurzem in diesen Blättern die Rede gewesen; diesem Vorausgegangenen wollen wir nun noch einige kurze Notizen nachschicken. Während in Deutschland im Jahre 1848 bis jetzt die Zeitereignisse lähmend auf die Kunst einwirkten, während sie (die Kunst) vor der lärmenden Politik schüchtern aus der Oeffentlichkeit in das Stübchen des Künstlers flüchtete, haben die Schweizer in ihren Bergen nicht aufgehört ihrer mit Freudigkeit zu pflegen. Größere und kleinere Aufführungen fanden Statt, die verschiedenen Männergesangvereine blühten und gediehen immer fort, und durch den Eifer einzelner kunstverständiger Männer wurde selbst in den kleineren Städten Bedeutenderes ermöglicht. So z.B. in Zofingen, wo sich der Organist und Gesanglehrer Hr. C. Petzold, der sich früher in Leipzig aufhielt, mit Erfolg bemüht, den musikalischen Sinn zu erwecken und zu veredeln; auch in Murten, wo er früher in gleicher Stellung war, hat man ihm in Beziehung auf die

Musik Viel zu verdanken, theils durch Errichtung von Gesangvereinen, theils durch Concertaufführungen u. s. w. Dann schreibt man uns auch von einer Orgel in Zofingen, die vortrefflich sein soll. Sie ist ein Werk des Hrn. F. Haase in Bern, eines Schülers von Walker in Ludwigsburg. Ueberhaupt soll vorgenannter Hr. Haase wohl verdienen auch außerhalb der Schweiz in weiteren Kreisen bekannt und genannt zu werden. Schließlich wollen wir nur noch wünschen, daß uns auch die Zukunft nicht weniger Erfreuliches aus der Schweiz bringen möge. — D. Red.

Musikverein in Eisleben. Zehnte Versammlung am 3ten August. 1) Trio (B-Dur) von W. A. Mozart für Pianoforte, Violine nnd Cello, vorgetr. von den HH. Org. Klauer, Krause und Siebeck. 2) „Der Fischer", Lied mit Pianofortebegl. und obligater Geige von M. Hauptmann, vorgetr. von den HH. Mus. Heine, Org. Klauer und Mus. Krauße. 3) Rondo für Pianof. zu 4 Händen von Moscheles, vorgetr. von den HH. Pastor Kästner aus Polleben und Org. Klauer. 4) Sonate für Pfte. und Violine von M. Hauptmann, vorgetr. von den HH. Org. Klauer und Mus. Krauße. — Elfte Versammlung am 24sten Aug. 1) Mündlicher Vortrag: Biographie über Kalkbrenner, gehalten vom Lehrer Schneider. 2) Streichquartett von W. A. Mozart (Nr. 1), vorgetr. von den HH. Musikern Krauße, Kahle, Heine und Siebeck. 3) Souvenir für Pfte. und Violine von Heller und Ernst, vorgetr. von den HH. Klauer und Krauße. 4) Pilgers Abendlied, Männerquartett von F. Kücken. 5) Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra La Straniera de Bellini von S. Thalberg, vorgetr. vom Hrn. Gymnasiast Winzer. 6) Romanze für Pfte. und Violine von Heller und Ernst, vorgetr. von den HH. Klauer und Krauße. 7) Männerchor: Normanns-Sang von Kücken. — Zwölfte Versammlung am 7ten Sept. 1) Kurze Charakteristik über die bekanntesten Tonkünstler älterer und neuerer Zeit, mitgetheilt vom Hrn. Sem. Dir. Clingestein. 2) Trio von C. Czerny für Pfte., Violine und Cello, vorgetr. von den HH. Zipprich, Posse und Siebeck. 3) Zwei Lieder: „In der Morgenfrühe" von Krigar, und „des Müden Abendlied" von Klauer, vorgetr. von Hrn. Lehrer Unverhau. 4) Ouvertüre zu Esther von Händel, für Pfte., vorgetr. von Hrn. Org. Klauer. 5) a. „die Loreley", Lied für Bariton von Wöhler, und b. „Ammerngesang", Lied von Riccius, von den HH. Seminaristen Kahle und Selle. 6) Variationen für Pfte. zu 4 Händen von Gänsbacher, vorgetr. vom Hrn. Sup. Dr. Bäumler und Hrn. Org. Klauer. — Dreizehnte Versammlung am 28sten Sept. 1) Trio (Fis-Moll) von C. G. Reissiger, für Pfte., Violine und Cello, vorgetr. vom Hrn. Pastor Kästner aus Polleben und den HH. Musikern Posse und Blättermann. 2) Zwei Lieder: „Frühlingslied" und „Grüße" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetr. vom Lehrer Schneider. 3) Männerquartett von F. Schubert. 4) Sonate (F-Dur) für Pfte. und Horn, von Beethoven, vorgetr. vom Lehrer Schneider und Mus. Fritzsch. 5) Arie aus der Regimentstochter von Donizetti, vorgetr. von Frl. Louise Böhnert. 6) Göthe-Fest-Marsch für Pfte. von F. Liszt, vorgetr. vom Hrn. Org. Klauer. 7) Männerchor: „Jägers Ausmarsch" von C. B. Becker. — Vierzehnte Versammlung am 12ten Oct. 1) Trio von C. G. Reissiger (Op. 167) für Pfte., Violine und Cello, vorgetr. von den HH. Klauer, Posse und Blättermann. 2) „Blauäuglein", Quartett von F. G. Klauer. 3) „Frühlingslied" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetr. von Hrn. Assessor Kindler. 4) „Ins Blaue", Lied von C. T. Seiffert, vorgetr. von demselben. 5) Rondo für Pfte. zu 4 Händen von C. Czerny, vorgetr. von deu HH. Sup. Dr. Bäumler und Hrn. Zipprich.

C. Schneider, Secretair des Vereins.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Der Concertmeister **Gulomy** so wie der Pianist **Blumenthal** aus London befinden sich jetzt gegenwärtig in Berlin, und werden dort wahrscheinlich Concert geben.

Carl Reinecke gab in Bremen ein Concert, in welchem Liszt mitwirkte. Letzterer spielte mit Reinecke erst ein Duo für zwei Pianos und seine Don-Juan-Phantasie.

Neue Opern. In Paris kam kürzlich die neue komische Oper: „die Rosenfee" von **Halevy** mit sehr glücklichem Erfolge zur Aufführung.

Lachner's neueste Oper: „Benvenuto Cellini oder der Guß des Perseus" wird nächstens in München zur Aufführung kommen.

Liszt wird seine nun vollendete Oper: „Sardanapal" in Paris zuerst zur Aufführung bringen.

Todesfälle. Am 17ten Oct. starb zu Paris **Friedrich Chopin.**

Vermischtes.

Der Dichter des Stradella war in Coburg. Man sagt, er habe dem Herzog ein Libretto zu einer neuen Oper angeboten. Daß der letztere Hrn. Schindelmeißer in Frankfurt einen Orden verlieh, berichteten wir schon. Glücklich der Componist, der, damit seine Opern zur Aufführung kommen, Medaillen und Orden vertheilen kann. —

Das Standbild des **Orlandus Lassus** ist am 15ten Oct. in München enthüllt worden, es ist in Erz gegossen und steht auf dem Odeonplatze neben Gluck's Statue.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue


Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** Einunddreißigster Band.

№ 39.

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.** Den 11. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Hoforganist Adam Krieger in Dresden.

Von C. F. Becker.

Um die Mitte des 17ten Jahrhunderts trat ein Jüngling mit einem so reichen Talent zur Dicht- und Tonkunst begabt auf, wie ein solches nur selten die Natur einem ihrer Lieblinge verliehen hat. Frisch und munter, launig und heiter, kräftig und ungekünstelt strömten seine Lieder hervor, und Wort und Ton fanden sich stets auf das Innigste vereint. Schwärmerisch und sehnsüchtig klagte er der Liebe Schmerzen, und bei dem schäumenden Pokal vermochte er Weisen zu ersinnen, die heute noch die allgemeine Freude zu erhöhen im Stande sind. Doch kaum zum Mann herangereift, raffte ihn der Tod hinweg! Es war Adam Krieger. Ihn selbst so weit als möglich etwas näher kennen zu lernen und seine Gesänge einer unverdienten Vergessenheit zu entziehen, dazu wurden die nachfolgenden Zeilen bestimmt.

Die Nachrichten, welche einige Literarhistoriker über Ad. Kr. mittheilen, sind so dürftig und unbestimmt, daß man leicht erkennt, wie ihre Verfasser nur wenig Theilnahme diesem Dichter und Tonsetzer gewidmet haben. Zusammengedrängt mögen sie hier ihre Stelle finden.

In der ältesten Geschichte der Musik, in der „historischen Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst von W. C. Printz" (Dresden, 1690) findet sich Seite 146 die Notiz: „Um das Jahr 1662 und kurz hernach sein in der Churfürstlichen Sächsischen Capelle unterschiedliche hochgeschätzte Musici gewesen, unter denen Adam Krieger in dem stylo Melismatico fürtrefflich war." Als die nächste Quelle, Nachrichten über Tonkünstler und ihre Werke aus jener Zeit zu erzielen, ist das musikalische Lexikon von Joh. Walther (Leipzig, 1732) anzusehen. Nach diesem Schriftsteller war A. Kr. ein „teutscher Poet und Chur-Sächsischer Capellmeister", gab Arien heraus und starb im Jahr 1660 im 32sten Jahre seines Alters. „Diese Arien", fährt er darauf weiter fort, „sind im Jahr 1667 nach seinem Tode zu Dresden in Folio gedruckt worden; auf selbigen aber wird er nur ein Churfürstl. Cammer- und Hof-Musicus genannt." Der anonyme Verfasser des in Chemnitz 1737 und 49 gedruckten „kurzgefaßten musikalischen Lexikons" vermag nichts anderes beizubringen, als das, was Walther mittheilen konnte. Auch E. L. Gerber weiß in dem ersten seiner biographischen Werke (Leipzig, 1790) nichts weiter zu sagen, als: „Ad. Krieger, Churf. Sächs. Cammermusicus, zugleich ein deutscher Poet, geb. 1628, starb zu Dresden 1666." Und in dessen sogen. neuem biographischen Lexikon der Tonkünstler (Leipzig, 1813) ist es diesem Schriftsteller möglich, außer der Berichtigung des Geburtsjahres, die Bemerkung einzuschalten, daß A. Kr. noch nicht im Jahre 1656 Mitglied der Kapelle in Dresden gewesen sein könne, da er noch in dem angeführten Jahre eine „Arie für zwei Discantstimmen" „als ein der freien Künste Beflissener" herausgegeben habe. Neuere Schriftsteller, wie Schilling, Fétis u. A., liefern nur Abschriften des hier Mitgetheil-

ten; Moritz Fürstenau in seinen Beiträgen zur Geschichte der Königl. Sächs. musikal. Kapelle (Dresden, 1849) findet nicht Gelegenheit ihn zu erwähnen, und nicht-musikal. Literaturforscher, z. B. Guden, Gervinus, beachten denselben weder als Tonsetzer, noch als Dichter. Daß Krieger aber beides war, deuten schon die, wenn auch immerhin sehr kurzgefaßten Bemerkungen von Printz, Walther und Gerber genügend an.

Theils aus dem hier Mitgetheilten, theils aus dem Vorbericht eines seiner Werke, welches ein Jahr nach Krieger's Tode in Dresden sauber gedruckt und mit seinem Bildniß geschmückt erschien, läßt sich nun Folgendes über sein Leben zusammenstellen.

Adam Krieger wurde im Jahr 1634 geboren. Der Ort seiner Geburt ist nicht bekannt, doch die in seinen Gedichten so häufig wiederkehrenden Lobsprüche auf den Rhein und seine Vertrautheit mit allen den dort wachsenden Weinen, geben der Vermuthung Raum, daß er im Rheingau zu suchen sei, oder daß Krieger seine Jugendjahre in dieser Gegend verlebt habe. Seine musikalische Ausbildung sowohl im Orgelspiel als auch in der Theorie erhielt er von dem Organisten und Kapellmstr. Samuel Scheidt in Halle, der bekanntlich einer der S-Buchstaben des 17ten Jahrhunderts war, womit die Tonmeister, der Stolz der deutschen Nation, S. Scheidt, H. Schütz in Dresden und Joh. Schein in Leipzig bezeichnet werden sollten. Scheidt starb am 25sten März 1654, und der erst zwanzigjährige Krieger wandte sich nach Dresden, um seine Studien unter dem bewährten Hofkapellmstr. H. Schütz fortzusetzen. Wohl läßt sich mit Gerber annehmen, daß Krieger 1656 noch nicht als Mitglied in die Churfürstl. Kapelle aufgenommen war, wie sich auch sein Name nicht in dem Verzeichnisse der Kapellmitglieder von diesem Jahre vorfindet. Doch nach dem Tode des greisen Hoforganisten Joh. Klemm, der um das Jahr 1657 oder 58 erfolgt sein dürfte, wurde Krieger als der reichbegabte Schüler zweier hochberühmter Meister zu dessen Nachfolger mit dem Titel eines Kammer- und Hof-Musikus erwählt. Was er als Orgelspieler leistete, war jedenfalls sehr erheblich, denn er war der Schüler eines Tonkünstlers, der das Orgelspiel in Deutschland auf eine sehr hohe Stufe zu bringen wußte, wie dessen großes, aus drei Theilen bestehendes klassisches Werk: Tabulatura nova etc. (Hamburgi, 1624) beweist; dann wurde er in so frühen Jahren zu so einer ausgezeichneten Stelle berufen, was ebenfalls ein Zeugniß von seiner tüchtigen künstlerischen Ausbildung giebt, und endlich deuten die Worte eines Zeitgenossen darauf hin, die hier ihre Stelle finden mögen: „Verehre den seeligen Krieger in seinem Grabe als ein seiner Zeit weitberuffensten Musicum, von dem billig gebrauchet werden kann, was einsten eine hohe fürstliche Person von seinem Lehr-Meister Samuel Scheiden zu Halle gesprochen: Ach schade und immer schade, daß diese Hände dermalen einst verfaulen sollen!" Als Künstler wie als Dichter scheint Krieger überall willkommen gewesen zu sein. Manches seiner Gedichte schrieb er auf Ansuchen „großer und vornehmer Leute" und er wußte sich stets damit „der Gnade, Gunst und Gewogenheit hoher Personen" zu versichern. So lebte er glücklich in seiner Stellung, geachtet vom Hofe und geliebt von seinen zahlreichen Kunstgenossen und Kunstfreunden in Dresden. Sein Ende war ihm früh bestimmt, er starb 1666 in seinem zweiunddreißigsten Jahre. Das Kupferblatt, welches sein Brustbild in Medaillonform zeigt, läßt ihn als einen stattlichen, kräftigen, sehr starken Mann mit einem ernsten, festen Blick erkennen, und deutet nicht entfernt den heiteren Sinn an, den seine Dichtungen athmen. Die Umschrift des Portraits lautet: Nobil. et Praex: Dn: Adamus Kriegerus Poeta et Musicus Nri: Seculi Excellentis: Serenis: Sax: Elect: Organ: In Cam: Priv:. An dem oberen Rande steht: Nat. A° M.DC.XXXIV. — Denat. A° M.DC.LXVI. — Unten findet sich noch ein aus acht Zeilen bestehendes Lobgedicht von dem Hofbibliothekar D. Schirmer in Dresden.

Durch Krieger's schon angedeutetes Werk bietet sich die günstigste Gelegenheit dar, ihn auch als Dichter und Tonsetzer genauer kennen und würdigen zu lernen. Der Titel desselben ist folgender: „Herrn Adam Krieger's, Churf. Durchl. zu Sachsen 2c. wohlbestaltgewesenen Cammer- und Hof-Musici, Neue Arien, In 5. Zehen eingetheilet, von Einer, Zwo, Drey, und Fünf Vocal-Stimmen, benebenst ihren Rittornellen, auf Zwey Violinen, Zwey Violen, und einem Violon, sammt dem Basso Continuo, Zu singen und zu spielen. So nach seinem Seel. Tode erst zusammen gebracht, und zum Druck befördert worden, Mit Churf. Durchl. zu Sachsen 2c. Special-Privilegio, in 10. Jahren nicht nachzudrucken. Dreßden, in Wolffgang Seyfferts Druckerey, Anno 1667." In Folio. Acht einzelne gedruckte Stimmen und dem Bildniß Krieger's. Die erste Stimme, der auch zugleich die bezifferte Baßstimme untergelegt ist, enthält auf zwei Blättern ein Vorwort ohne Unterschrift und ein deutsches Lobgedicht auf den Sänger von dem schon genannten D. Schirmer. Das Erstere, aus welchem die oben zusammengestellten Lebensnachrichten entnommen sind, giebt auch die Kunde, daß der Churf. Ober-Instrumentist und berühmte Violinspieler Joh. Wilhelm Furchheim (nicht Forchheim, wie er von Fürstenau Seite 69 und 92

genannt wird) sich insbesondere um die Herausgabe dieser Sammlung verdient gemacht habe. Neun Jahre später, im Jahr 1676, erschien unter demselben Titel, derselben äußeren Einrichtung und demselben Portrait eine zweite, mit zehn Arien vermehrte Ausgabe ebenfalls in Dresden, „in verlegung Martin Gabriel Hübners; gedruckt durch Melchior Bergens, Churf. Sächs. Hof-Buchdr. sel. nachgelassenen Wittbe und Erben."

Giebt zwar diese Arien- oder vielmehr Lieder-Sammlung keinen Beweis von einer auffallend geistigen Fruchtbarkeit Ad. Krieger's, vorausgesetzt, daß er weiter nichts geschrieben hätte *), so sind doch wohl sechzig Gesänge eines Verfassers hinreichend, um ihn in seiner Eigenthümlichkeit erfassen zu können, und geben keine Veranlassung, ihn als Sänger deswegen vielleicht geringer zu achten, als einen Anderen, der hinsichtlich seiner reicheren Productivität scheinbar einen höheren Werth beanspruchen könnte.

Die Lieder Krieger's gehören zu der Gattung der Gesellschaftslieder, und die Liebe und der Wein sind die Gegenstände, die ihm immer Veranlassung geben, in die Saiten zu greifen. Die größte Mannichfaltigkeit der Gedanken und Bilder werden in den der Liebe gewidmeten Liedern entfaltet. Hier klagt er in stiller Nacht vor den Fenstern seines Mädchens, dort wandelt er mit ihr durch Blumen, Felder und Auen, hier besingt er ihre blauen Augen, dort ihre liebliche Gestalt, hier drückt er den ersten Kuß auf ihre Lippen, dort ruft er den Cupido zu seinem Beistand auf; jetzt weiß er kaum Worte genug zu finden, seinen Liebeskummer zu schildern, dann ergeht er sich in einem zärtlichen Liebesgespräch. So wechselt Scene auf Scene, und die Lieder gestalten sich zu einem kleinen Liebesroman, in welchem der Sänger selbst als liebesuchender Minnesänger erscheint. Einige Stellen aus diesen Gedichten mögen als Beweis seines Talentes dienen.

Bist du doch wie der Wind,
Den man überall hört und find't;
Wenn man nach ihn greift und fühlet
Fleucht er dahin,
Und die leere Luft
Machet lauter Dust:
Eben also zielt und spielet
Immer dein eigner Sinn.

Ich schlaf', ich träume bei dem Wachen,
Ich ruh', und habe keine Ruh,
Ich thu' und weiß nicht was ich thu',
Ich weine mitten in dem Lachen,
Ich denk' ich mache dies und das,
Ich schweig' und red' und weiß nicht was.

Komm mein Kind, wir wollen gehn,
Wo die Blumen, wo die Felder
Und die grünen Wiesen stehn.
Komm, ach komm und säum' dich nicht,
Weil die beste Zeit anbricht;
Unsre Jugend wird ja so
Recht von Herzen d'rüber froh.
Schau der Himmel klärt sich auf
Und die Wolken nehmen schneller
Als vor diesen, ihren Lauf.
Der verbuhlte Westenwind
Singt als ein verliebtes Kind,
Durch den Busch und durch den Wald,
Daß die ganze Luft erschallt.

Weicht ihr Gedanken, wandert doch!
Was soll ich denn an das gedenken,
Das nichts mehr sucht als mich zu kränken
Durch ein verhaßtes Liebesjoch?
Weicht ihr Gedanken, wandert doch!

That's Euch wohl, da Ihr vor diesen
Manchen Tag und manche Nacht
Nur mit Lust an Sie gedacht
Als Ihr wurdet hoch gepriesen?
Ei! so denkt auch Ihrer noch,
Ob Euch gleich beschwert das Joch.

Es spielen nur die Amoretten
Mit uns, in dieser blinden Welt,
Und führen uns an ihren Ketten;
Wir thun, was ihnen nur gefällt.

Küssen kann uns recht verbinden,
Küssen rühret Mund und Brust,
Küssen, küssen machet Lust.
Küssen kann uns überwinden,
Küssen macht die beste Treu,
Küssen machet alles neu.

Gewähren die Liebeslieder durch ihre Frische und Wärme einen wahrhaften Genuß, so bieten die zur Erhöhung der Tafelfreuden bestimmten Rundgesänge nicht minderen Reiz. Gründlich hat der Sänger alle

---

*) Von Krieger ist, wie Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon bemerkt und in dem Vorwort dieser Sammlung bestätigt wird, eine ähnliche Arien-Sammlung mit einem Vorwort begleitet, zu Dresden um das Jahr 1657 herausgegeben worden. Leider glückte es mir nicht, dieselbe zu erlangen. Andere Werke von ihm scheinen nicht vorhanden, wenigstens nicht gedruckt worden zu sein.

Rebensorten probirt und sich zum wahren Kenner aufgeschwungen. Würzburger, Bacheracher, Hochheimer, Moselwein ist ihm genau bekannt, und das Endresultat ist:

Rheinwein, Rheinwein muß es sein,
Der hält den Magen rein;
Der andre Trank verschleimet nur,
Daß man gebrauchen muß der Kur.
Dieser aber stärkt das Herz
Und erwecket lauter Scherz.
Darum, Brüder!
Singt und spielt die besten Lieder
Auf den edlen Rheinschen Wein,
Daß der Rhein
Höret wie wir fröhlich sein —
Holla! schenkt die Römer ein.

So schwärmerisch, sentimental und schmachtend Krieger um die Gegenliebe seiner Aurora oder Fillis zu buhlen weiß, so jovial, ausgelassen lustig, biderb, ja ächt ritterlich bewegt er sich in dem Kreise der Freunde. Immer findet er in dem Becher einen neuen Genuß und spricht ihn in der heitersten Weise aus. Hier sieht er den edlen Rheinwein im Pokale tanzen, dort hält er ihn für lauteres Gold; jetzt läßt er sich von ihm zärtlich küssen, dann beschreibt er naiv dessen Wirkung auf alle fünf Sinne, und nun stempelt er ihn endlich gar zu einem Schieferdecker. Eine ungesuchte Heiterkeit spricht aus allen diesen Liedern, und sein gerader Sinn offenbart sich schon allein in den Zeilen:

Ein gut Glas Wein und eine Seele,
Der keine Schmeichelei bekannt,
Ist die, die ich für mich erwähle,
Derselben schlag' ich in die Hand.
Ist dann die Tonkunst auch dabei,
So hebt sich an ein tausend Leben,
Und Jedermann wird mir rechtgeben,
Daß auf der Welt nichts Beff'res sei.

(Schluß folgt.)

Für Pianoforte.

Gustav Flügel, 27stes Werk. Blumenlese für das Pianoforte. 1stes Heft. — Leipzig, Whistling. Pr. ½ Thlr.

Was uns die früheren Compositionen Flügel's lieb und werth gemacht hat, war das ehrenhafte, mannhafte Streben, die Tüchtigkeit der Gesinnung. In den hervorragenderen der früheren Werke insbesondere hatten wir die Hingebung, den schmerzlich wehmüthigen Erguß der Seele als hervorstechende Eigenthümlichkeit anzuerkennen. Bei den weniger gelungenen Compositionen trat Bewußtsein allzu überwiegend hervor, in der zuletzt edirten namentlich bemerkten wir ein allzu großes Uebergewicht der Arbeit auf Kosten der Poesie, und was die äußere Darstellung betrifft, die oft für den Spieler weniger belohnende Behandlung des Instruments. Sehen wir uns die beiden Stücke des oben angezeigten Heftes näher an, so müssen wir sie, wenn auch nicht zu den vorzüglichsten, so doch zu den bei weitem gelungeneren des Tonsetzers zählen. Etwas weniger Arbeit und größere Kürze würde zwar auch diesen, insbesondere dem zweiten, genutzt haben; wir sehen öfter Imitationen u. s. w., ohne die Nothwendigkeit derselben zu empfinden; die wenn auch noch so kunstgerechte Durchführung der Motive läßt uns immer eine gewisse künstlerische Freiheit vermissen; aber die Compositionen sind eingänglicher als die zuletzt edirten, welche eine Controverse in diesen Bl. veranlaßten, weniger schwer in der Ausführung, und tragen mehr das Gepräge der Innerlichkeit, das, was wir als die Haupteigenthümlichkeit Flügel's bezeichneten. Wir machen daher die Freunde des Componisten auf diese Stücke aufmerksam. Eins derselben wurde bei der letzten Tonkünstler-Versammlung vorgetragen.

Gustav Flügel, Op. 25. Vier Phantasietonstücke für Piano. Nr. I. „Nach dem ersten Glase". Humoreske. — Berlin, Schlesinger. Pr. ⅓ Thlr.

Die vorliegende Composition bietet der liebenswürdigen, geistreichen Züge eine Menge, und mit Freiheit und Frische gespielt, wird sie gewiß einen günstigen Eindruck machen. Mag man sie nun mit dem Verfasser „Humoreske" taufen oder nicht, das bleibt sich ganz gleich — gut ist und bleibt sie immer.

Rob. Schumann, Op. 76. Vier Märsche für Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Pr. 1⅙ Thlr.

Man denke sich nicht Märsche gewöhnlicher Art unter den vorliegenden; wir möchten sie Rhapsodien im Marsch-Charakter nennen. Die Jahreszahl **1849**, die sie an der Stirne tragen, bedeutet nicht blos die Zeit ihres Entstehens und Erscheinens; auch ohne dieselbe würde man den Stücken ansehen, daß sie auf der Höhe des modernen Bewußtseins stehen, und daß sie nicht im Boden des Verlebten und Ueberwundenen wurzeln. Daraus geht wohl genugsam hervor und wir brauchen uns nicht weiter darüber auszulassen, daß Schumann hier wieder einen Schatz von interessanten, wahrhaft neuen Combinationen geboten hat.

Da ist Saft und Kraft, Feuer und edle Leidenschaftlichkeit! Da findet sich auch Arbeit; aber sie ist nur Mittel zum Zweck, und das ist unserer Ansicht nach die Hauptsache. Schließlich wollen wir nur noch hinzufügen, daß uns der erste und letzte Marsch vorzugsweise zusagen.

Stephen Heller, Op. 66. La Marguerite du „val d'Andorre". Caprice brillant pour Piano. — **Berlin, Bote u. Bock. Pr. 1 Thlr.**

St. Heller besitzt in hohem Grade das Talent über Gegebenes geistreich sich auszusprechen, wenn wir so sagen dürfen. Die Manier, in der er auch in diesem Stücke den fremden, gegebenen Stoff behandelt, ist eine durchaus liebenswürdige, um so mehr, als uns das Thema etwas spröde und starr vorkommt. Angemessen vorgetragen wird die Caprice, wenn wir einige Längen ausnehmen, ganz gewiß wirken; namentlich zum Schluß die Tarantelle, die voll Schwung und Leben ist. Gewiegte Spieler gehören übrigens dazu.

E. B—f.

Die Musikzustände in Hannover.

1. Die Oper.

b) Das Orchester- und Sängerpersonal.

(Schluß.)

Von dem männlichen Sängerpersonal nennen wir zuerst Hrn. Steinmüller, Baritonist. Ein musikalisch tüchtig gebildeter, fertiger Sänger mit voller, kräftiger Stimme, die noch bedeutend gewinnen würde, wenn er die üble Manier, durch die Zähne zu singen, ablegen wollte und könnte. Obgleich sein Vortrag und die Auffassung seiner Rollen etwas Stereotypes an sich tragen, so verdirbt er doch nie eine Rolle. In Marschner'schen Opern ist er ausgezeichnet. Seine Figur ist imponirend, sein Spiel etwas steif, seine Textaussprache ziemlich undeutlich. Hinsichtlich seiner Sicherheit im Gesange können wir ihn seinen Collegen als Muster empfehlen; die Correpetitoren und Musikdirectoren haben mit ihm leichtes Spiel. Er besitzt auch die löbliche Eigenschaft, daß er fast nie oder doch höchst selten krank wird, und ist auch in dieser Hinsicht seinen sämmtlichen Collegen und Colleginnen zu empfehlen. — Hr. Sowade, Tenor, läßt durch frisches und verständiges Spiel und geschmackvollen Vortrag öfters vergessen, daß er nur wenig Stimme hat. Sein Falsett will uns nicht gefallen, dagegen hat er einige recht hübsche Mitteltöne. Er ist ein sehr fleißiger, routinirter und eifriger Sänger, der mit Lust und Liebe singt, und mitfühlt was er singt, ja der mit Begeisterung singen kann. — Hr. Mertens besitzt einen schönen weichen Tenor, der besonders geeignet ist, Damenherzen zu gewinnen. Hrn. Merten's Stimme, Vortrag und Spiel hat sich in letzter Zeit gebessert; seine frühere Kälte im Vortrage, seine Steifheit im Spiel, seine im Ganzen noch wenig geschulte Stimme berührten oft sehr unangenehm, wobei wir allerdings einer gewissen Aengstlichkeit und Bescheidenheit Manches zu Gute rechnen wollen. Er spricht übrigens den Text ziemlich deutlich aus. Hr. M. ist noch nicht das, was bei fleißigem und umfassendem Studium aus ihm werden könnte; es wäre jammerschade, wenn er bei seinem wirklich guten Fonds unterließe, fleißig fort zu studiren. Sein bisheriger Eifer läßt uns aber an seinem zukünftigen Fleiße nicht zweifeln, und wir können ihm in diesem Falle nur das günstigste Prognostikon stellen. — Unseres Bassisten, Hrn. Kremenz's, Stimme ist an und für sich gut, wohltönend und frisch. Aber Hr. K. hat noch zu wenig studirt, seine Stimme ist noch zu ungebildet und unsicher, so wie sein ganzes Auftreten mehr oder weniger etwas Schülerhaftes zeigt. Er ist noch jung, und wenn er sehr fleißig ist und nicht mehr wie bisher nöthig hat, die große Nachsicht des Publikums in Anspruch zu nehmen, so kann mit der Zeit Etwas aus ihm werden. Talent wollen wir Hrn. Kremenz nicht absprechen, aber auf das Prädicat „Künstler" kann er zur Zeit noch keinen Anspruch machen. — Hr. Gey, vor vielen Jahren ein sehr tüchtiger und beliebter Baritonist, singt jetzt, da seine Stimme so ziemlich dahin ist, kleine Partien. Er ist übrigens ein gebildeter und routinirter Sänger, der stets mit Verständniß seiner Rolle singt und spielt, und der auch als Gesanglehrer beliebt ist. — Hr. Köllner würde es uns übel nehmen, wenn wir über seinen Gesang und seine Stimme etwas sagen wollten. Früher soll er einen baritonartigen Baß gesungen haben. Auf das Publikum der Gallerie macht er noch zuweilen Eindruck. Er ist unser Buffo. Beide eben genannte Herren wirken übrigens auch im Schauspiel mit. — Hr. Berend singt auch zuweilen kleinere Partien; eine Idee schwacher Baritonstimme mit geringem Umfang, für Parlando immerhin 'mal zu verwenden. Er ist übrigens mehr Schauspieler als Sänger; auch tanzen, sogar Solo-tanzen kann er.

Das wäre nun unser Solosängerpersonal. Groß kann man's sicher nicht nennen; es fehlt uns unter Anderem eine eigentliche Soubrette, eine Altistin, ein wirklicher Buffo; von einem Heldentenor wollen wir gar nicht reden, weil ein solcher wirklich zu schwer zu finden ist. — Regisseure der Oper sind die HH.

Steinmüller und Sowade, und scheint besonders letzterer als solcher sehr thätig zu sein. — Der über vierzig Personen starke Chor ist gut und macht seinem Director alle Ehre; er singt exact und präcis; deutlichere Aussprache des Textes ist ihm indeß zu empfehlen.

Die Gagen unserer, besonders ersten, Solosänger und Solosängerinnen sind sehr hoch, zu hoch. Wir unseres Theils würden uns dem schon von mehreren Seiten gemachten Vorschlage anschließen, dieselben auf ein bedeutend geringeres Fixum herabzusetzen und dann bedeutendere Spielhonorare zu zahlen. Es würde das allerdings nur dann durchzusetzen sein, wenn alle größeren Bühnen sich gegenseitig verpflichteten, diese Einrichtung zu treffen. Gelegentlich vielleicht etwas mehr über diesen, jedenfalls wichtigen Punkt. — Daß wir auch eine Balletschule haben, deren Schüler und Schülerinnen sich zuweilen öffentlich produciren, wollen wir ebenfalls nicht verschweigen. Eben so nennen wir als Solotänzer den Balletmeister Hrn. Rathgeber, und als Solotänzerin Mad. Mertens-Benoni.

Ein kurzes, allgemeines Urtheil nun über den besprochenen Gegenstand?! — Wir überlassen es dem Leser, sich ein solches zu bilden, er wird nach allem Vorhergegangenen dazu im Stande sein und thue es, wenn's ihm beliebt!

Hannover, im Oct. 1849. M. P.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

L. Liebe, Op. 16. Suleika. Phantasie über das Lied gleiches Namens von Mendelssohn. Luckhardt. 15 Sgr.

Ein Stück von ganz virtuoser Haltung. Moderne Saucen sind um das Lied gegossen. Voilà tout. —

F. Liszt, Transcriptionen. Nr. 5. Rec. und Romanze aus R. Wagner's Tanhäuser. Nr. 6. Jagdchor und Steyrer aus „Tony“ von E. H. z. S. C. G. Kistner. Nr. 5, 15 Ngr. Nr. 6, 20 Ngr.

Beim ersten Blick sieht man den Sachen an, daß sie aus der Hand des mächtigen Pianoforte-Autokraten kommen. Daß sie Schwierigkeiten bieten, braucht wohl nicht erst bemerkt zu werden. Sie werden sich Freunde erwerben, denn sie sind geschmackvoll gemacht.

J. Witwicki, Op. 20. Variations brillantes sur un thême d'Ukraine. Peters. 22 Ngr.

Das Stück besitzt eine gewisse Eleganz, ohne gerade besonders neu zu sein. Der eigentliche Compositionswerth kommt uns nicht bedeutend vor; das Ganze scheint uns etwas zerflossen und zerfahren.

Instructives.

C. T. Brunner, Op. 118. Clavierschule für Kinder oder Anweisung zum Pianofortespiel für jugendliche Schüler. Zweite stark vermehrte Ausgabe. Siegel und Stoll. 1 Thlr.

Das „stark vermehrt“ bezieht sich auf 20 Nummern zu vier, und 6 Nummern zu zwei Händen, welche unter dem Titel „leichte Uebungsstücke“ als Anhang der jugendlichen „Anweisung“ hintangefügt sind. Diese Uebungsstücke sind mit ihrer starken Vermehrung gewissen lästigen Insecten ähnlich, gegen die noch kein Radicalvertilgungsmittel erfunden worden, und die trotz alledem sich täglich und stündlich wieder „stark vermehren“. Die kindische „Clavierschule“ selbst ist ihrer Zeit im Krit. Anz. hinlänglich mit dem nöthigen Signalement versehen worden.

Fr. Waldeck, Op. 12. Variations sur un thème original. (Récueil de morceaux différents p. P.) Luckhardt. 12½ Sgr.

Ganz im alten, abgelebten Zuschnitt. Einleitung, Thema, Triolenvariation, die zweite in Sechzehntheilen, die dritte in Zweiunddreißigtheilen, und zu guterletzt alla Polacca. Etwas vorgerückte Anfänger werden sich den Magen nicht daran verderben.

C. T. Brunner, Op. 130. Dessins musicales. 6 Morceaux élégants et faciles. Peters. 2 Hefte, 12 Ngr.

Spielzeug für musikalische Kinder.

C. Mayer, Op. 119. Studien zur höheren Ausbildung im Pianofortespiel mit vollständigem Fingersatz. Heft 1. Kistner. 1 Thlr. 15 Ngr.

C. Mayer, Op. 100. Six grandes Etudes. **Kistner. 2 Hefte. 1stes Heft, 1 Thlr. 10 Ngr. 2tes Heft, 25 Ngr.**

Modeartikel, Fabrikarbeit.

J. W. Kalliwoda, Op. 156. 6 Airs Styriens. **Peters. 2 Hefte, à 12 Ngr.**

Bonbons für clavierspielende Dilettantinnen. Sie machen keine Ansprüche auf hohe Bedeutung — genug, daß der gewöhnliche Tyroler- und Steyermärkercharakter in ihnen recht hübsch ausgeprägt erscheint.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. Liszt, Mendelssohn's Wasserfahrt und Jägerabschied für Pfte. übertragen. Kistner. 20 Ngr.

Mehr vierhändige Divertissements über genannte Lieder, als bloße Uebertragungen. Tüchtige Spieler können sich dabei amüsiren.

G. Onslow, Op. 71. 4te Symphonie arr. von F. Mockwitz. Kistner. 1 Thlr. 20 Ngr.

Für zwei Pianoforte.

V. Frackmann, Op. 11. Introduction et Polonoise guerrière pour deux Pianos. **Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.**

Die Einleitung geht meist aus As-Moll, die Polonaise aus As-Dur. Das „Kriegerische" scheint zunächst sich auf die Instrumente zu beziehen, die ihre Saiten zur Ausführung leihen sollen, denn oft ist die instrumentale Behandlung so, als gälte es einem derben Husarenritt. Von zwei sattelfesten Spielern vorgetragen, wird das Stück seinen Effect nicht verfehlen. Als Curiositäten erwähnen wir die Stellen mit der Bezeichnung: „quasi tromba" und „martellato quasi un tamburo rulante", welche beide ganz selbstverständlich mitten in das Kriegsgetümmel versetzen sollen. Mit der musikalischen Orthographie hat es der Verf. nicht genau genommen; wenn's nur so klingt, wie es klingen soll, dann ist's schon gut, mag er gedacht haben.

Für Pianoforte und Violine.

J. Witwicki, Op. 19. Duo pour Piano et Violon. **Peters. 20 Ngr.**

Das Ganze ist ziemlich dürftig. Schwierigkeiten für beide Instrumente sind nicht darinnen.

Für Pianoforte und Horn.

R. Schumann, Op. 70. Adagio und Allegro (ad libitum **Violoncell oder Violine). Kistner. 25 Ngr.**

Wird besprochen.

Für Violine und Pianoforte.

J. W. Kalliwoda, Op. 158. Fantaisie brillante **über „Ernani". Peters. 25 Ngr.**

Die Violinpartie ist angemessen behandelt, im Ganzen aber ist vorliegende Composition Kalliwoda's unwürdig. Er hat doch früher gezeigt, daß er mehr kann, als italienische Themen lose aneinanderheften.

Für Violoncell mit Pianoforte.

R. E. Bockmühl, Op. 62. 4 grands morceaux de Salon caractéristiques. **Peters. Heft I, 1 Thlr. Heft II, 1 Thlr. 5 Ngr.**

Als Salonstücke erfüllen vorliegende Sachen ihren Zweck ganz gut. Mehr wird wohl der Verfasser auch nicht beabsichtigt haben, und daher wollen wir nicht weiter mit ihm rechten, noch uns auf den tieferen ästhetischen Gehalt oder Nichtgehalt einlassen.

Lieder mit Pianoforte.

C. Häser, Gebet. (Liederkranz Nr. 16.) Luckhardt. 5 Sgr.

— —, Op. 11. Ich komme bald. Ebendaselbst. 10 Sgr.

Lieder, denen man nichts Schlechtes nachsagen kann. Sie sind aus geübter Feder geflossen.

K. Schröder, Op. 6. Drei Lieder. Berlin, Challier. 10 Sgr.

Von diesen drei Liedern scheint uns das zweite (blauer Montag, von Reinick) das beste. Das erste ist zu gewöhnlich in Auffassung und Ausführung, und im dritten zeigt sich zwar guter Wille, aber das Ganze geberdet sich ein wenig ungeschickt.

L. Liebe, Op. 6. Deutschland hoch! von Rückert, für Baß. Luckhardt. 12½ Sgr.

Nicht von Bedeutung. Leidet zuweilen an Ungenießbarkeit in harmonischer Beziehung.

W. Taubert, An die Nachtigall. (Liederlenz Nr. 5. Dichtung von Lua.) Bote u. Bock. 7½ Sgr.

Das Lied macht vielen Aufwand; eine etwas weniger anspruchsvolle Fassung wäre vielleicht zuträglicher gewesen. Auch Hr. Taubert hat sich nicht von der Manie oder Manier losreißen können, wenn von der Nachtigall die Rede ist, Trillerchen, Mordente u. s. w. anzubringen. Darüber sollten wir doch hinaus sein!

G. Flügel, 28stes Werk. 3 Gesänge für eine Altstimme. Peters, 1849. 22½ Ngr.

R. Schumann, Op. 74. Spanisches Liederspiel. Kistner. 2 Thlr. 20 Ngr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 40. Den 14. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Hoforganist Adam Krieger in Dresden.

(Schluß.)

Das an die Ritterzeit anklingende Lied stehe hier vollständig, um den trefflichen Dichter auch in dieser Gattung zu charakterisiren.

Die lob' ich, die in dieser Zeit
Sich brauchen ihrer Fröhlichkeit,
Und die sich recht mit Recht ergötzen.
Ein Andrer, der die Heller spart
Und täglich kratzet Haar und Bart,
Mag sich in seine Hütte setzen.
Dergleichen Leute lieb' ich nicht,
Viel lieber lob' ich ein Gesicht,
Aus dessen Augen Feuer spielet;
Das zwar das Seine nimmt in Acht,
Hingegen aber manche Nacht
Auf lauter Lust und Freude zielet.
Ein Trunk, ein Sprung,
Ein Schwert, ein Pferd,
Ein Herz, ein Scherz
Recht frei;
Ein Freund, ein Feind,
Ein Lieb, ein Hieb,
Ein Klang, ein Schwang
Darbei;
Wem das gefällt
In dieser Welt,
Der komm' in unsre Reih',
Und mach' es mit
Auf Ritt und Tritt
Recht fröhlich ohne Scheu.

Ihr Helden, laßt uns lustig sein,
Ein treuer Freund und ein Glas Wein,
Die schicken sich sehr wohl zusammen;
Wenn wir einander thun Bescheid,
So sieht man ja die Redlichkeit
Aus unsern frischen Herzen flammen.
Kommt dann der Feind, so sind wir eins,
Und schlagen Alles, das uns Keins
Kein einzig Haar vermag zu krümmen.
Erhalten wir das Feld, so sieht
Ein Jeder wo die Beute blüht
Und wo das Beste pflegt zu schwimmen.
Ein Trunk, ein Sprung u. s. w.

Wohlan! Wir wollen diese Nacht
Auf lauter Freuden sein bedacht,
Es gilt euch ihr verschwornen Herzen;
Wer eine Liebste haben will,
Der kann mit ihr in aller Still
Und ohne Sorgen freundlich scherzen,
Indessen trinken wir rein aus,
Und Keiner räume dieses Haus
Bis wir einander wohl geeichet *).
Heran! Ihr Helden, thut Bescheid

*) eichen, auch aichen — abmessen, genau bestimmen.

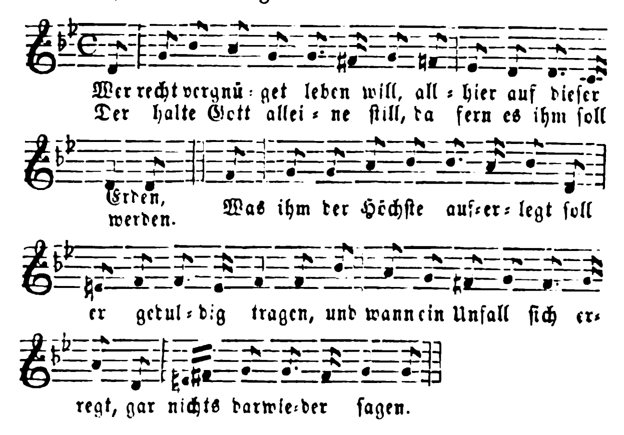
Und trinkt in lauter Fröhlichkeit,
So lange noch der Wein 'rum reichet
Ein Trunk, ein Sprung u. s. w.

Vergleicht man Krieger's Lieder mit denen seiner Zeitgenossen, so erkennt man bald, daß sie den besten poetischen Leistungen des 17ten Jahrhunderts beizuzählen sind, und daß Krieger an Phantasie wie im reichen Gebrauch der Versarten einen Grummer, E. Gläser, J. Schwieger, J. Rist u. m. A. weit übertrifft, da ihm Schwulst und Künstelei fremd sind, und eine Rohheit der Gedanken, Härte der Sprache und ein unvollkommener, gezwungener Reim nur selten entschlüpft.

Doch unser Krieger war nicht nur ein Dichter, er war auch ein ganz tüchtiger Tonkünstler. Auch als solcher sei er noch schließlich in Erwägung gezogen.

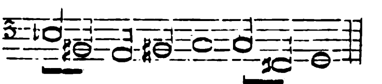
Die sechzig Arien oder Lieder, die hinreichenden Stoff boten, einen geistreichen Dichter in Krieger erkennen zu lassen, sind, wie deren Titel besagt, sämmtlich von ihm in Musik gesetzt.

Betrachtet man zunächst die Melodien, abgesehen von den zu ihrer Unterstützung dienenden übrigen Stimmen, so zweifelt man keinen Augenblick daran, daß Wort und Ton zu gleicher Zeit erfunden sind. Eben so natürlich und ungezwungen wie zu dem Liede die Worte, gestaltet sich bei Krieger die Tonfolge, und eng schmiegen sie sich an einander an. Zum Beleg des Gesagten diene sogleich das erste so gemüthliche Lied dieser Sammlung:
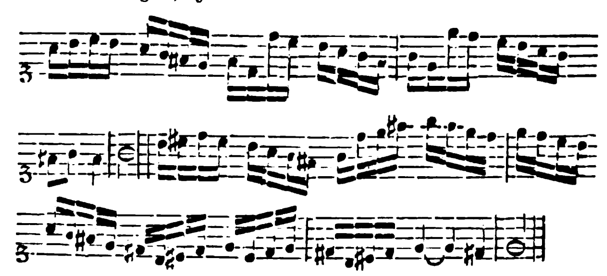


Wer wollte den Werth einer solchen Melodie, der die meisten anderen an natürlichem Fluß und wahrem Ausdruck nicht nachstehen, die Anerkennung versagen? Könnte man sie nicht für eine ächte Volksmelodie halten in ihrer so schlichten Form?

Die den Melodien untergelegten Harmonien — bestehend theils in einem stark bezifferten Baß, theils in eigens dazu gesetzten Stimmen —, geben denselben Fülle und Kraft. Hier macht sich der geschickte Tonsetzer aus der Schule eines S. Scheidt und Heinrich Schütz geltend und erwirbt sich, so weit ihm Gelegenheit geboten wird, wahrhaft Ehre. Die Stimmenführung — fünfstimmig — ist tadelfrei und schön, wenn auch nicht eigenthümlich, und alle Freiheiten, welche sich die Lehrer nahmen, desgleichen erst aufgekommene pikante Reizmittel, z. B. der Gebrauch der verminderten und übermäßigen Intervalle:
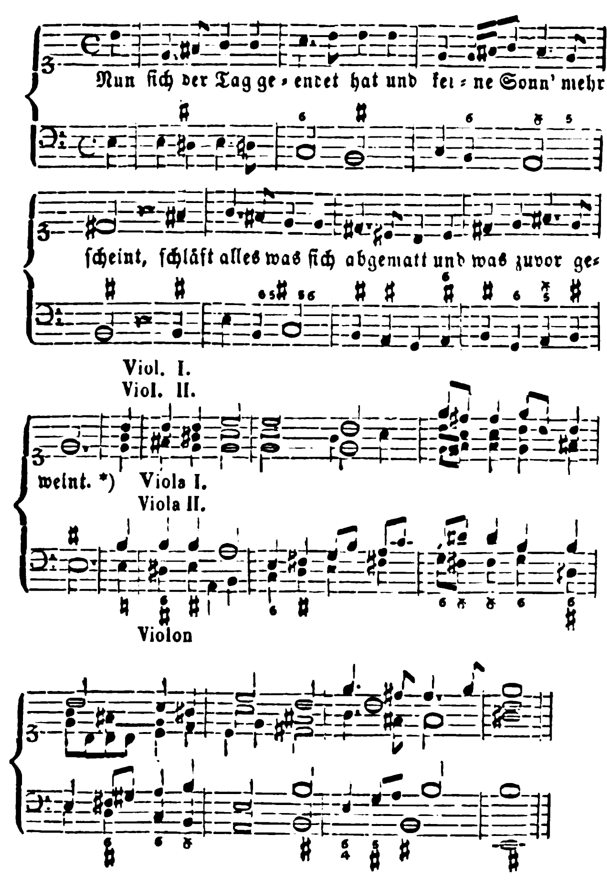


gestattet sich deren Jünger gern. Auch der höhere Kunstgesang, durch die Einführung der Oper nach Deutschland verpflanzt, ist ihm nicht fremd, und an einigen Orten stellt er an dem Sänger recht tüchtige Anforderungen, z. B.



Auf solche Weise habe ich versucht, den reichbegabten Adam Krieger als Dichter wie als Tonsetzer in Erinnerung zu bringen. Ob er es verdiente? Vielleicht ist es schon nach dieser Darstellung möglich, daß der Leser sich mit Liebe ihm zuwendet, doch sollte dies nicht der Fall sein, so möge noch die Notiz folgen, daß eine seiner Melodien sich bis auf diesen Tag in unserer Kirche erhalten hat, ohne daß man wußte, wer sie zuerst gesungen habe. Zwar wurde sie nicht von Krieger zu solchem Zweck bestimmt, sie sollte den Worten, die er an dem Fenster seines Mädchens sang, höheren Ausdruck verleihen; doch würdig war die Weise jedenfalls, in den Choralsammlungen eine Stelle einzunehmen und sich mit denen zu verbinden, die H. Isaak und H. L. Haßler schon früher bei ähnlichen Gelegenheiten ertönen ließen. Wer daher noch heute: „Isbruck, ich muß dich lassen" — und „Mein G'müth ist mir verwirret" *) an heiliger Stelle mit Andacht anstimmt, der füge ihnen Krieger's liebliche Melodie bei, welche

*) Unter „O Welt, ich muß dich lassen" und „O Haupt voll Blut und Wunden" — in unseren Gesang= und Choralbüchern zu finden.

mit ihrem Nachspiel für zwei Violinen, zwei Violen und dem Grundbaß, den Schluß dieser Darstellung bilden möge.



*) Die übrigen neun Verse dieses Liedes, wie noch drei andere Lieder aus A. Krieger's Sammlung finden sich in den von mir herausgegebenen zwei Heften, welche bei Kößling in Leipzig kürzlich unter dem Titel erschienen: „Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Worte und Töne den Originalen entlehnt." — Den vorstehenden Gesang, welchen ein Rechtsgelehrter zu Dresden, Namens Joh. Fr. Hertzog, geistlich verändert hat (nur der erste Vers wurde mit Krieger's Worten beibehalten), fand ich zuerst in dem Gesangbuch von Freylinghausen, Halle, 1705, doch ohne Melodie. Diese, nebst der Bearbeitung von Hertzog, gewahrte ich mit der Bezeichnung „incert. aut." am frühesten in dem Weissenfelsischen vollständigen Gesangbuch vom Jahr 1712. Von da ab hat sich das Lied wie die Melodie in sämmtlichen Gesang- und Choralbüchern bis auf die neueste Zeit erhalten. Beiläufig sei erwähnt, daß dieses Lied höchst wahrscheinlich als das letzte weltliche zu betrachten ist, welches die protestantische Kirche sich noch aneignete.

Leipziger Musikleben.

Viertes und fünftes Abonnementconcert.

Das 4te Abonnementconcert am 25sten Oct. wurde mit der Ouvertüre Op. 124 von Beethoven eröffnet. Hr. Widemann sang die Arie des Hüon aus Oberon: „Von Jugend auf ꝛc." und im Verein mit Hrn. Salomon das Duett aus Jessonda: „Du hast dem Opfer dich entzogen", beide mit verdientem Beifall. Ein Mitglied des Prager Orchesters, Hr. Kräl, producirte sich auf der früher sehr beliebten Viole d'amour. Das Instrument, im Aeußeren der Bratsche ähnlich, unterscheidet sich im Bau und durch eine größere Anzahl von Saiten, und zeichnet sich durch das äußerst Zarte und Weiche des Klanges aus. Hr. K. wußte die Vorzüge desselben zur Geltung zu bringen, nur daß er die höheren Lagen sehr häufig benutzte, und die besonders schönen Töne der Tiefe zu selten erklingen ließ. Fertigkeit so wie schöner Ton verdienten aber bei ihm gleich sehr Anerkennung. Am Schlusse des 1sten Theils kam die Dithyrambe von Schiller und J. Rietz zur Aufführung. Die Composition ist früher ausführlich in dies. Bl. besprochen worden. Sieht man ab von vielen, damals erörterten Einwendungen, die sich gegen die Auffassung und Behandlung des Textes machen lassen, so gebührt ihr Lob; sie gehört zu den gelungensten des Tonsetzers, sich auszeichnend durch Schwung und Leben. Die Ausführung erfolgte durch die HH. Widemann, Meyer, Salomon und Pögner, den Universitätssängerverein in Verbindung mit dem Thomanerchor und anderen Gesangfreunden. Den 2ten Theil des Concerts bildete die A-Moll Symphonie (Nr. 3) von N. W. Gade. Das 5te Concert am 1sten Nov. war ein vorzugsweise zahlreich besuchtes. Die für mehrere Concerte engagirte Sängerin, Frl. Henriette Nissen aus Gothenburg, trat darin zum ersten Male auf; eine bisher nicht gekannte Symphonie Mendelssohn's, A-Dur, im Jahre 1833 für die philharmonische Gesellschaft in London componirt, wurde aufgeführt. Frl. Nissen fand großen Beifall. Sie sang eine Arie von Händel und Recitativ und Arie aus der Sonnambula, und wurde nach dem zweiten Vortrag gerufen. Ihre Stimme ist im Abnehmen, obschon bei alledem noch ziemlich kräftig, und wenn auch nicht vorzugsweise ansprechend, doch wohlthuend. Frl. N. hat mehrere Jahre in Italien und im Ausland überhaupt gesungen, man erkennt in ihr sogleich die gewandte, erfahrene Künstlerin. Ihre Fertigkeit ist bedeutend, die Ausbildung der Stimme gut, nur der Triller nicht zu loben, ihr lebendiger Vortrag ge-

schmackvoll, natürlich und wahr; besondere Erwähnung verdient, daß derselbe frei ist von jenen Unarten, denen wir auf dem Gebiete des Gesanges in der Gegenwart so häufig begegnen. Frl. N. gehört zu unseren vorzüglicheren Gesangskünstlerinnen, und ist der Aufmerksamkeit des deutschen Publikums mit Recht zu empfehlen. Das Concert wurde eröffnet mit der Ouvertüre zur Leonore (Nr. 3); zwischen den beiden Gesangsvorträgen blies unser ausgezeichneter Clarinettist, Hr. Landgraf, ein Solo, Phantasie für Clarinette von O. Gerke. Der 2te Theil begann mit Mendelssohn's Symphonie, die die Musiker interessirte, obschon die Aufnahme beim Publikum etwas lau war. Das Werk ist ein sehr vorzügliches, und die Bekanntschaft mit demselben gewährte mir große Freude. Es ist die zarte, kindliche Seite des Mendelssohn'schen Wesens, die in ihm vorzugsweise zur Erscheinung gekommen ist. Die Symphonie ist idyllischen Charakters, weit abliegend von den Stimmungen der Gegenwart, und hierin ist wohl auch der Grund zu suchen, warum sie weniger zündete; aber Mendelssohn's Eigenthümlichkeit ist in ihr schon ziemlich vollständig ausgesprochen. Sie ist frisch, gesund, durchaus ungesucht, und ein wahrhaft poetisches Gebilde. Der dritte Satz insbesondere (Menuetto. Con moto moderato) ist der Höhepunkt des Ganzen, von hervorstechender Eigenthümlichkeit, in seiner Anspruchslosigkeit überaus liebenswürdig; an ihn reiht sich der vierte (Saltarello. Presto); an diesen der zweite (Andante con moto); am schwächsten erschien mir, insbesondere in seiner ersten Hälfte, der erste Satz. Zum Schluß des Concerts kam der früher häufig aufgeführte, seit einer längeren Reihe von Jahren aber nicht gehörte 42ste Psalm von Mendelssohn: „Wie der Hirsch schreit ꝛc." zur Aufführung. Ich rechne ihn zu den schönsten Werken des Tonsetzers in diesem Fache. Die Soli wurden gesungen von Frl. Nissen, und den HH. Widemann, Meyer, John und Pögner, die Chöre vorgetragen von den Mitgliedern der Singakademie in Verbindung mit dem Thomanerchor.

F. B.

Kleine Zeitung.

Aus **Prag** schreibt man uns: Die erwarteten Mitglieder für die czechische Oper wollen sich noch nicht vollständig zusammenfinden; namentlich fehlt noch der Tenore primo. — Man hat vorläufig mit einem bisherigen Choristen, Hrn. Böhme, einen Versuch gemacht, und ihn im „Liebestrank" den Nemorino singen lassen. Der Versuch fiel über Erwartung gut aus, so wie überhaupt die ganze Aufführung der Oper sehr gelungen war. Nebst Frl. Kropp, welche die Adine mit ausgezeichnetem Erfolge, und unserem trefflichen Brava, der den Doctor mit köstlicher Laune, markiger Stimme und eben so glänzendem Erfolge sang, gebührt dem Kapellmeister der czechischen Oper Hrn. Mayr wohlverdientes Lob nicht allein für die unverdrossene Bemühung des Einstudirens mit großentheils neuen Kräften, sondern auch für die energische und präcise Leitung des Ganzen. — Der Besuch dieser ersten regulären (d. h. zur gewöhnlichen Theaterzeit gegebenen) czechischen Opernvorstellung war jedoch nicht so zahlreich, als die Freunde und Verfechter der czechischen Tonmuse wünschen möchten; insbesondere waren die Logen leer. Fiat conclusio!

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Eine Schülerin Garcia's, Frl. **Graumann**, gab in Frankfurt a.M. Concert. Besonders bemerkenswerth war dasselbe durch den Vortrag des Schumann'schen Quintetts für Piano und Streichinstrumente durch die HH. Henkel, Mohr, Siedentopf, Posch und Drinnenberg. Die chinesische Mauer, welche Frankfurt bisher von allen Einflüssen neuerer Kunst absperrte, scheint damit durchbrochen.

Pischek sang kürzlich nach langer Abwesenheit in Stuttgart im Belisar mit Frl. Würst. Frl. Babnig wird daselbst zu Gastrollen erwartet.

Dorn's Stelle in Cöln ist noch nicht besetzt. F. Hiller und Krebs in Hamburg concurriren.

Vermischtes.

Im Sperl in **Wien** fand ein Concert Statt unter dem Namen: Gruß an Strauß. Die Einnahme ist zu einem Monument für diesen bestimmt.

Prof. **W. R. Griepenkerl** befindet sich in Leipzig, um sein Drama: Maximilian Robespierre, öffentlich zu lesen.

Geschäftsnotizen. Vom prov. Vorst. d. allg. Tkvs. Mv. in Eisl. Schr. v. 21. v. M. erh. Antw. in K. — Tv. in Mdbg. u. M.-Dr. Kv. in Darmst. Wir bitten um mögl. bald. Antw. a. u. Sch. v. 6. v. M.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. — Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 41.** Den 18. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber das Wirken des Musikers im Orchester.

Von August Müller,

am 24sten Juli 1849 in dem Tonkünstler-Verein zu Darmstadt von dem Verfasser vorgetragen.

Seit der Zeit, wo die Instrumental-Musik anfing, sich eine höhere Aufgabe zu stellen, von welcher Zeit an sie successiv durch den Schaffungsgeist der genialen Meister in der Kunst auf den jetzigen Standpunkt gehoben wurde, — seit jener Zeit hat auch die Emancipation des reproducirenden Musikers, und namentlich des Orchester-Musikers, mit dieser successiven Ausbildung gleichen Schritt gehalten. Dies wird wohl jeder Urtheilsfähige als Wahrheit anerkennen müssen; denn obgleich die erzeugenden Tonkünstler vielleicht gerade durch einzelne begabtere ausführende Musiker zu jener höheren Ausbildung mit veranlaßt wurden, so unterliegt es doch wohl keinem Zweifel, daß unseren gefeierten Meistern: Haydn, Mozart und Beethoven auch das Verdienst des allgemeinen Fortschritts in der praktischen Musik zuerkannt werden muß. Beethoven namentlich fordert den Orchester-Musiker auf, Künstler im wahren Sinn des Wortes zu sein, und reicht Jedem, der die erhabenen Ideen dieses schöpferischen Geistes gut wiederzugeben vermag, ein Patent für diese Eigenschaft, welches, von göttlicher Hand besiegelt, in der ganzen, weiten Kunstwelt honorirt werden wird.

Unsere Zeit besitzt schon eine respectable Anzahl dieser Patente, und fertigt in progressivem Verhältnisse, zum Vortheil unserer Kunst, immer mehr aus. Das Olim ist längst verschwunden, wo man den tüchtigen Orchesterspieler als Handwerker betrachtete; und das mit Recht, denn obgleich der Standpunkt des Musikers im Orchester mehr ein objectivisch gefesselter, also ein scheinbar untergeordneter ist, so wird man doch nicht leugnen, daß außerordentliche Eigenschaften (ganz abgesehen von technischer Ausbildung) ihn zu einer höheren, mehr als gewöhnlichen Wirksamkeit befähigen können, daß ihm somit, mit Beibehaltung jenes gefesselten Standpunktes, eine subjective, vortheilhafte Einwirkung auf das Auszuführende in einem Grade zugestanden werden kann, durch welche er die Intentionen des Erschaffers auf's Richtigste commentirt, durch welche er daher eine wahre Künstlerschaft im Orchester repräsentirt.

Es würde zu weit führen, in die speciellen Details über den Gegenstand einzugehen, dem ich diese Zeilen gewidmet habe; auch ist Manches darin, namentlich was den Gefühlsausdruck anbelangt, so abstracter Natur, daß eine vollkommene Klar- und Deutlichmachung durch Regeln und Vorschriften verlorene Mühe sein würde, — allein für das schon bebaute Feld können doch noch Fingerzeige von Nutzen sein, die ich zu weiterer Anregung versuchen will. Auch soll ein Theil meiner Worte den Versuch machen, jene manchmal, und sogar oft noch bestehende, so sehr zu tadelnde Brutalität in dem Spiel mancher Orchester-Musiker im rechten Licht zu zeigen, die, selbst bei anerkennenswerther, technischer Ausbildung,

dem Ganzen weniger nützt, ja sogar schadet, als die bescheidene Zaghaftigkeit des unvollkommenen Mechanikers.

Vor Allem wird die Aufgabe des Orchester-Musikers im Allgemeinen festzustellen sein, ehe von den angedeuteten Fingerzeigen die Rede sein kann. Die Erste Aufgabe für den Orchesterspieler muß, meiner Ansicht nach, die sein: sich als Glied eines Körpers zu betrachten, der dahin strebt, sich dem Wahrnehmer stets als ein Ganzes, und zwar als ein schönes, abgerundetes, durch keine Irregularitäten und abnorme Auswüchse gestörtes Ganzes zu präsentiren. *)

Der gute Orchester-Musiker hat deshalb (namentlich, wenn er das auszuführende Kunstproduct einmal kennt), die Aufgabe stets im Auge, welche ihn das Orchester als Einen Körper betrachten läßt. Bei jedem ihm überlassenen Momente, bei jedem Ausdrucke, der ihm angedeutet ist, wird er unwillkührlich die Rücksicht einwirken lassen, welche er dem Ganzen schuldet. Ein richtiges Urtheil wird ihn leiten, in wie weit er seine Persönlichkeit, ohne Nachtheil für das Allgemeine, geltend machen darf, und so wird er Nichts vorübergehen lassen, dem Ganzen nützlich zu sein.

Obgleich es vielleicht lächelnd von Manchem betrachtet wird, wenn ich folgende drei Bemerkungen mache, welche Hunderte als zu dem ABC des Orchesterspiels gehörend ansehen, so sind sie doch im Allgemeinen das Nothwendigste, und es giebt leider in vielen Orchestern noch genug Raritäten, die auf einer wundervoll hohen Kunststufe zu stehen glauben und dennoch diesen Grundbemerkungen, diesem ABC, nicht genügen.

Nr. I. Die gespannteste Aufmerksamkeit, die selbst bei minder wichtigen Compositionswerken im Orchester vor allem Anderen nöthig ist. Wie kann ein Musikstück effectuiren, vornehmlich eines von untergeordneter Natur, wenn der Musiker mechanisch seine Noten herunterleiert und dabei an etwas Anderes denkt. Es ist Alles wichtig im Orchester, wenn man auf den Effect Rücksicht nimmt, und das Schlechteste kann wenigstens erträglich werden, wenn Accuratesse herrscht und durch aufmerksames Spiel der nöthige Ausdruck hineingelegt wird. Ich habe selbst bei größeren renommirten Orchestern die Beobachtung gemacht, daß Stellen, ja sogar ganze Pièçen, durch die Unaufmerksamkeit und Schläfrigkeit der Ausführenden in das Gemeine heruntergezogen wurden. Es giebt Hunderte, welche, wenn sie z. B. ein einfaches Accompagnement zu spielen haben, durch Nachlässigkeit in der Haltung des Instruments, durch unpassende humoristische Wiedergebung der Noten und Figuren, dem Ganzen mehr schaden als der geringste Eleve, der mit Furcht und Zagen auftritt. Der Musiker, welcher im Orchester wirkt, mag er Virtuos sein, mag er selbst die Welt mit seinem Ruhme erfüllt haben, wird meiner Ansicht nach zum Stümper, wenn er sich nicht dem Ganzen unterordnet, unaufmerksam und nicht bei der Sache ist.

Nr. II. Beobachtung der vorgeschriebenen Bindungen, Abstoßungen u. s. w., verhältnißmäßige Anwendung der Verstärkungsmittel bei der Ausführung vorgeschriebener Ausdrücke, und endlich lebhaftes und kräftiges Eingreifen im Allgemeinen, vorzüglich aber bei solchen Stellen, welche vermöge ihres Charakters besonders dazu auffordern. Der erste Theil dieser Bemerkung, welcher auf die Bindungen, Abstoßungen gerichtet ist, gilt vorzüglich den Streichinstrumenten und namentlich den Violinen im Orchester, die, weil sie in größerer Anzahl dort vertreten sind, sich einer um so größeren Gleichmäßigkeit zu befleißigen haben. Niemand wird wohl über die Wichtigkeit dieser Bemerkung im Zweifel sein. Staccatos z. B. werden so selten gleichmäßig ausgeführt, und es will mich bedünken, daß in dieser Hinsicht eine schärfere Controle von Seiten der Orchesterdirectoren ganz an ihrem Platze wäre. Leichte, tändelnde Figuren nimmt gar oft der eine Violinspieler mit springendem Bogen, während der andere den festen Bogen dabei anwendet; das stört und schadet dem Effecte. Das Nämliche ist manchmal der Fall bei energischen, kräftigen

*) Ich glaube, daß der Vergleich des Orchesters mit dem menschlichen Körper ziemlich treffend sein dürfte, denn so wie bei diesem alle Bewegungen und Handlungen, in Uebereinstimmung mit dem Gedanken und gefaßten Entschlusse, durch die folgsamen, gewissermaßen von dem Gedanken durchdrungenen Glieder und materiellen Kräfte des Menschen genau ausgeführt werden, in gleicher Weise muß bei dem Orchester, durch ein mit dem Gedanken in Einklang gebrachtes allseitiges Wirken, das Kunstproduct zur Ausführung kommen. Die Instrumente sind die Körperglieder, der Director ist der Kopf, der die mit dem Gedanken harmonirenden Bewegungen und Handlnngen überwacht und leitet. Bietet der Körper schöne Formen, zeigen sich die Glieder passend bald in kräftig-energischer, bald in anmuthiger Weise bei der Ausführung ihrer Bewegung, dann ist es mit dem Concerte gut bestellt. — Man könnte das Orchester vielleicht auch nicht unpassend mit dem Zusammenwirken in einer constitutionellen Monarchie vergleichen. Das Product ist die Constitution, die Musiker die Beamten, der Kapellmeister der verantwortliche Minister. Begreift nun der Minister seine Aufgabe, behalten die Beamten die Constitution hübsch im Auge (bei der sie doch eine intelligentere Subjectivität zum Vortheil für das Ganze geltend machen können), so wird eine abgerundete harmonische Staats-Musik entstehen, bei der die Zuhörer zufrieden gestellt werden und woran sie ihre Freude haben.

Stellen, namentlich aber bei denen, welche sich eine Zeit lang in 8=Theilen oder 16=Theilen auf einem Tone bewegen, die öfters in der dramatischen Musik Anwendung finden. Man sieht dabei nicht selten, daß Dieser mehr kurz, lebhaft und scharf seinen Bogen führt, wie es recht ist, während ein Anderer breit, drückend und ohne Energie spielt. So unbedeutend dies Alles scheint, so wichtig und berücksichtigungsvoll ist es doch, wenn eine Abrundung im Vortrage erzielt und ein möglichst vollendetes Ganze geboten werden soll.

Der andere Theil meiner zweiten Bemerkung gilt der verhältnißmäßigen Anwendung der Verstärkungsmittel bei den vorgeschriebenen Ausdrücken. Dieses Feld ist nun für den Orchester=Musiker so sehr ausgedehnt, und die richtige Bebauung desselben von so unendlicher Wichtigkeit, daß man nicht genug darauf aufmerksam machen kann. Ich darf wohl behaupten, daß es wenige Orchester giebt, welche in der Hinsicht schon das Vorzüglichere erstrebt haben; aber es ist auch der Probirstein, und der Name Künstler wird ohne Zweifel den Mitgliedern eines Instituts in vollster Bedeutung des Wortes gehören, welche ihre Ausdrucksmittel völlig in der Gewalt haben und sie mit Rücksicht auf das Allgemeine in verhältnißmäßig richtigem Maaße anzuwenden wissen. Nur beispielsweise will ich hier auf die nothwendige Verschiedenheit in Anwendung der Ausdrucksmittel z. B. beim Begleiten einer einzelnen Stimme, eines Terzetts, eines Sextetts und dann eines vollen Chores aufmerksam machen. Welche Verschiedenheiten in der Mittelanwendung sind hier denk= und ausführbar. Was bei dem Einen zart und sanft effectuirt, wird bei dem Anderen hart und rauh klingen; was bei Diesem schon kräftig und voll lautet, wird bei Jenem hinsichtlich der Stärke nicht genügen. Das Nämliche findet, nur noch in höherem Grade, bei den reinen Orchesterwerken unserer großen Meister und namentlich unseres Beethoven Anwendung. Hier müssen die Ausdrucksmittel, welche dem Orchester=Spieler in die Hand gelegt sind, so verschiedenartig angewendet und der musikalischen Handlung angepaßt werden, daß es vielleicht keine zu geringe Aufgabe eines ganzen Künstlerlebens sein dürfte, um den Anforderungen des erhabensten schöpferischen Geistes zu genügen. Der Orchester=Musiker ist wahrlich ein Künstler zu nennen, in dem der göttliche Funke mit der Wärme und dem Feuer lebt, das ihn begeistert und ihn zu der Phantasiehöhe des Meisters selbst erhebt. Er entsteigt der gewöhnlichen Sphäre, der Genius der höheren Kunst geht in ihn über, und er zeigt uns so gewissermaßen das Bild eines eigenen, selbstschaffenden Geistes!

Es bleibt nun noch der dritte Theil meiner zweiten Bemerkung, ich meine: Lebhaftes und kräftiges Eingreifen, namentlich bei solchen Stellen, welche durch ihren Charakter dazu auffordern. — Ein Orchester=Musiker ohne Feuer, ohne lebhafte Auffassung seiner Aufgabe, ist ein morsches, nutzloses Glied in der Kette, das nur durch seine Entfernung Nutzen stiften kann. Wird die Kette dann auch kürzer, zusammengedrückter, so gewinnt sie doch mehr an Festigkeit und zuverlässigem Gehalte. — Es ist ein erbarmungswürdiger Anblick, wenn man zuweilen Individuen mit einer phlegmatischen Ruhe und Gleichgültigkeit, die in's Fabelhafte geht, Kraftstellen des Compositeurs behandelt sieht, welche von begeisternden Anregungen strotzen, und worin er die höchste Potenz seiner Phantasie zu verwirklichen strebte. Hinweg mit diesen weibischen Hemmschuhen in der Kunst, die das Höhere zur Farce erniedrigen! hinweg, an den Spinnrocken oder an die Kurbel einer Maschine, wohin sie eigentlich gehören! — Frisch, lebhaft und mit Energie muß der Musiker jede seiner Aufgaben ergreifen; das Interesse, das er an seiner Kunst nimmt, muß sich stets bei ihm neu beleben, so oft er sein Instrument ergreift. Selbst das Alter darf nur wenig auf seinen Eifer und seine Lebhaftigkeit störend einwirken, wenn er der Beschäftigung obliegt, zu welcher ihn ein edlerer, höherer Trieb und eine begeisterte Vorliebe für die Schönheit derselben in der Jugend geführt hat. — Die Kunst altert nie, und der wahre Künstler wird stets Schritt mit dieser seiner liebsten Lebensgefährtin halten. Verläßt ihm auch Alles, er wird sie als einen rettenden Anker liebevoll umfassen, und alle Leiden, mit welchen ihn das Schicksal heimsuchen sollte, wird er so, wenn auch nicht vergessen, doch erträglich finden!

(Schluß folgt.)

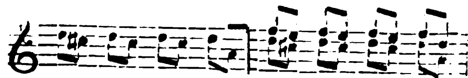
Aus Stettin.

Die Eröffnung des hiesigen neuen Schauspielhauses hat am Sonntag, den 21sten Oct., mit Göthe's Egmont nun wirklich stattgefunden, nachdem dieselbe von Woche zu Woche hinausgeschoben werden mußte, weil die dabei beschäftigten Gewerke zur festgesetzten Zeit nicht fertig werden konnten. Musikalisch wurde es eröffnet mit einer, einem Festspiele vorhergehenden Fest=Ouvertüre von Hrn. Louis Seidel, die der Festspieldichter und Theaterdirector (zur einen Hälfte, der andere Director ist Hr. Springer) Hr. Hein, mit Unzial=Buchstaben auf dem Zettel, ganz oben an, bemerklich zu machen beliebt hatte. Kennen

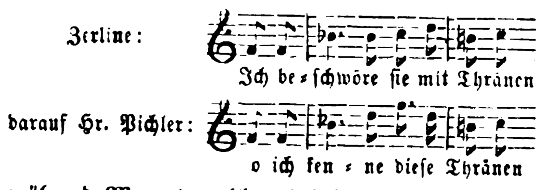
Sie Hrn. Louis Seidel? — Gleichviel, das Werk spricht für den Mann; nur diesmal sprach es gegen ihn, denn die Berichterstatter sämmtlicher Stettiner Zeitungen waren in pleno darüber ganz einig, daß jene Ouvertüre weder Styl noch Eigenthümlichkeit, man müßte denn einige der Trompete abgequälte und das Ohr schwer beleidigende, unreine Töne dafür halten, wohl aber großen Ueberfluß an gestohlenem Gut besitze.

Am 23sten Oct. ging Mozart's Don Juan über die Bretter in dem neuen, geschmackvoll eingerichteten, festlich erleuchteten Hause, auf einer mit schönen Decorationen geschmückten Schau- und Tonbühne, in reichen Costümen, mit einem stärker als früher besetzten Chor und Orchester, vor einem schau- und hörlustigen, ja dankbaren Publikum — wer sollte da nicht gern singen, gern spielen, im Don Juan, der Oper aller Opern? uns wurde dadurch zugleich eine günstige Gelegenheit geboten, sowohl die gegenwärtigen Kräfte der hiesigen Oper, als auch die Meinung des Publikums kennen zu lernen. Letzteres war, um es gleich zu sagen, entzückt vom Anfang bis zum Ende. Und das wird man begreiflich finden, wenn wir bemerken, daß das alte Local der ersten Seestadt Preußens völlig unwürdig genannt werden mußte, weil es eher einer dunkeln Höhle als einem heitern Tempel Thalias glich, der übrigen Räumlichkeiten, der Decorationen und Costüme gar nicht zu gedenken. Der Musiker wird sich einen Begriff von der ganzen früheren Einrichtung zu machen im Stande sein, wenn der Wahrheit gemäß gesagt werden muß, daß der Musikdirector nicht selten in den Fall kam, ein Instrument, was nicht besetzt werden konnte, durch ein anderes ersetzen, oder was dasselbe ist, eine Stimme auf die andere übertragen zu müssen. Das Chorpersonal bestand circa aus zwölf bis vierzehn Personen, und was das Allerschlimmste war, einer löbl. Theaterdirection war die Oper ziemlich gleichgültig. Trotz dem und mit so beschränkten Mitteln, sind früher unter Koßmaly's Leitung die Mozart'schen Opern: Don Juan, die Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Entführung u. s. w. ganz anerkennungswerth zur Aufführung gekommen, woran zu erinnern jetzt um so mehr an der Zeit sein möchte, da man über dem Reiz der Neuheit, der blos äußeren Zuthat, ganz zu vergessen scheint, was in dem alten Hause, und namentlich in musikalischer Hinsicht, wahrhaft Gutes geleistet worden ist.

Zeitiger Dirigent der Oper ist Hr. Conradi aus Berlin, der als solcher bei dieser ersten Aufführung sich nur auf passiven Widerstand zu beschränken schien, und zwar mit einer Ruhe, um nicht zu sagen Gleichgültigkeit, die, wenn sie sich in dem Grade wie hier, und gerade in dieser Mozart'schen Oper, bei dem Leitenden vorfindet, den Sachverständigen etwas unruhig zu machen geeignet ist. Im Erfassen der Tempi machte sich überhaupt noch einige Unsicherheil bemerkbar, die sich in zu großem Zurückhalten und dann wieder im Uebereilen kundgab. Als Beispiel zu ersterem: das Duett Nr. 2 zwischen Donna Anna und Ottavio, wo dann die Stelle



sehr unästhetisch wirkt. Als Beispiele zu letzterem, was überwiegend stattfand: das darauf folgende Terzett Nr. 3, und auffallend in Zerlinens Arie Nr. 13 mit der schönen Cellobegleitung, die wegen übertriebener Eile kaum hörbar wurde. Außerdem kam noch in dieser Arie bei dem Uebergange zum Anfangsthema eine große Unreinheit vor. Frl. v. Riese (Donna Anna) weiß manchen Mangel im Gesange durch ihr Spiel zu verdecken; sie zeichnet oft nur die Contouren, ohne das, was dazwischen liegt, rein und sauber auszufüllen; sie sucht durch hohe und höchste Töne, die aber nicht vorgeschrieben sind, auf das Publikum zu wirken, und man kann deshalb nicht sagen, daß Frl. v. Riese schön singt, sondern nur, daß sie eine routinirte Sängerin ist, die sich bei dem Publikum in Gunst zu setzen versteht, wozu denn ihre angenehme äußere Erscheinung noch beiträgt. Frl. Seibert (D. Elvira), obgleich mehr Anfängerin, nimmt den Kenner dadurch für sich ein, daß sie mit vielem Fleiße darauf bedacht ist, nur das zu singen, was dasteht, und wird, wenn sie auf diesem Wege beharrt, sicher noch recht Erfreuliches leisten. Frl. Seibert besitzt, wenn auch keine starke, doch eine angenehme Stimme. Frl. Geisthardt (Zerline) ebenfalls noch ganz im Werden begriffen, besitzt gute Stimmmittel, muß aber noch viel tactfester werden und besser auf den jedesmaligen Anfang achten. Hr. Pichler (Don Juan) spielt den Don Juan recht gut; als Sänger mit keiner hervorstechenden Stimme begabt, verunziert er Mozart nicht selten durch übel angebrachte Coloraturen; so bei der Stelle im ersten Finale „Ach, ich kenne diese Thränen"



während Mozart wohl weislich dem Don Juan ganz

dieselben Noten nachsingen läßt, die die Zerline vorher hatte. In der Scene mit dem steinernen Gast im 2ten Finale, überschritt Hr. Pichler die Grenzlinie des Schönen bei weitem, wie denn nicht selten gerade bei dieser ergreifenden Stelle uns mehr Geschrei, als Gesang geboten wird, und der furchtbare, monotone Chor der Höllengeister, wegen sonstigen Lärmens, nicht recht zur Geltung kommt. Hr. Hesse (Leporello) wirkt ebenfalls mehr durch sein Spiel als durch seinen Gesang, der wegen einer gewissen Rauhheit der Stimme eben nicht angenehm klang. Hrn. Tappert's (Don Ottavio) Stimme ist noch unausgebildet, man merkt den Uebergang von einem Register zum anderen noch zu auffallend und läßt auch im Vortrage noch viel zu wünschen übrig; außerdem wirkte ein fortwährendes Zurückhalten im Tempo sehr unangenehm, z. B. in der großen Scene mit Donna Anna, Nr. 2), wo ein rasches Eingreifen von Seiten Ottavio's erforderlich ist. Die Posaunenbegleitung zu den Geistertönen des Hrn. Geisheim (Don Petro) klang gar zu gemein; Hr. Kunze sang den Masetto. Der erste Chor ging nicht recht zusammen; dagegen wurde „Es lebe die Freiheit da capo verlangt. In Summa: Sängerinnen und Sänger leisten wenn auch ganz Brauchbares, doch nichts Ausgezeichnetes, und Chor und Orchester bedürfen eines feurigen, energischen Dirigenten, um kräftig und wie ein Mann zusammen zu wirken. Der ungetheilte Beifall des Publikums erklärt sich aus der langen Entbehrung der Oper, aus dem Zauber, den Mozart's Musik zu Don Juan stets ausüben muß, und aus dem Reize, den das neue Haus mit seiner vortrefflichen Ausstattung, so daß Einige das Berliner Opernhaus nicht zu vermissen meinten, ausübt. Und so hätte denn die recht eigentlich musikalische Einweihung des neuen Hauses nun auch stattgefunden, was mit dem schülerhaften Werke eines obscuren Componisten ganz unmöglich war. Wir wünschen der Oper, die sich vorzugsweise vieler Theilnahme erfreut, den besten Fortgang, und würden uns freuen, in Zukunft recht viel Günstiges darüber berichten zu können.

Das hiesige Artillerie-Officiercorps hat für den Winter im Saale des Baierschen Hofes einen Cyklus von Bällen veranstaltet, die dem Musiker in sofern einiges Interesse darbieten, als Hr. Dr. Löwe sich bereitwillig hat finden lassen, vor Beginn derselben etwas zu musiciren, und vermöge seines berühmten Namens dazu beigetragen hat, diese Ball-Ouvertüren so fashionable zu machen, daß man gegenwärtig, außer dem neuen Schauspielhause, nichts Reizenderes kennt, als diese wunderbar köstlichen Bälle mit ihrer musikalischen Einleitung, die für Hrn. Dr. Löwe die günstigste Gelegenheit darbieten, den ausübenden und nicht ausübenden „hochgeschätztesten" Dilettanten in größter Fülle von Liebenswürdigkeit zu erscheinen.



Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Violoncell.

J. Offenbach, Op. 19. Ecole du Violoncelle. Trois Duos très faciles, dediés aux Commençans. **Schlesinger. 25 Sgr.**

— — —, **Op.** 20. Trois Duos faciles. **Ebend. 1⅛ Thlr.**

Diese sogenannte „Schule" besteht aus lauter praktischen Uebungen in Form gewöhnlicher Duetten. Sie zerfallen in vier Abstufungen mit zunehmenden Schwierigkeiten. Den hier angezeigten Werken 19 und 20 folgen noch die Werke 21 und 34. Der Name des als Cellovirtuos hochgeachteten Herausgebers bürgt für die Zweckmäßigkeit der Uebungen.

J. Merk, Op. 31. Fleurs de l'Italie, Fantaisies pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano sur les motifs favoris d'opéras nouveaux. **Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.**

Eine elegante, zierliche Zusammenstellung von allerhand bedeutenden und unbedeutenden Motiven. Das Werkchen ist für den Salon berechnet, und wird dort in den Händen eines geübten Spielers die verlangte Wirkung thun.

Lieder mit Pianoforte.

A. Walter, Op. 6. **Sechs Lieder. Kistner. Heft I, 17½ Ngr. Heft II, 20 Ngr.**

Sehr anerkennenswerth! Der Verfasser bekundet tüchtige musikalische Bildung und lobenswerthes Streben. Wenn er sich erst von fremden Einflüssen emancipirt, und wenn er namentlich Spohr etwas weniger Herrschaft über sich eingeräumt haben wird, so glauben wir ihm eine gute Zukunft versprechen zu können. Vorbilder muß Jeder haben; aber dann auch der eigenen Kraft vertraut, und rüstig vorwärts auf eigenen Füßen!

C. A. Bertelsmann, Op. 20. Drei Gesänge für eine tiefe Stimme. Peters. 20 Ngr.

Diese Lieder bewegen sich zwar nicht auf neuem, noch nicht betretenem Boden, sie erschließen durchaus keine ungeahnte Gedankenwelt, aber sie sind deswegen noch nicht trivial. Für die Stimme sind sie überdies wirksam, und somit mögen sie ihren Lauf durch die Musikwelt beginnen.

Fr. Kücken, Op. 52. „Gut' Nacht, fahr' wohl, mein treues Herz", für eine Baß- oder Altstimme. Kistner. 10 Ngr.

Etwas weltlich und sinnlich. Es will uns scheinen, als solle die Begleitung die geringe Prägnanz in der Melodie gut machen, denn nur auf diese Weise können wir uns das gespreizte Wesen derselben erklären. Wir wollen aber durchaus nicht gesagt haben, daß sich das Lied nicht seine Verehrer erringen könnte.

J. Netzer, Op. 22. Zwei Lieder für Tenor oder Sopran. Peters. 15 Ngr.

— —, Op. 23. Drei Lieder für Tenor oder Sopran. Ebend. 16 Ngr.

Diese Lieder sehen aus, als wären sie im bequemen Fauteuil mit einer feinen Havanna-Cigarre im Munde vom Componisten gemacht worden. Der Standpunkt der Gewöhnlichkeit verleugnet sich nirgends in ihnen.

H. Franck, Op. 11. Der Ferge, Ballade von Ph. H. Welcker, für eine Baßstimme. Niemeyer. ⅓ Thlr.

Zeigt weder in Auffassung noch Ausführung ein höheres künstlerisches Streben.

Für Männerstimmen.

Fr. Kücken, Op. 49. Deutsches Bundeslied, von A. Schirmer, für 4 Männerst. Partitur und Stimmen. Whistling. Partitur allein 5 Ngr. Stimmen allein 10 Ngr. Jede einzeln 2½ Ngr.

Seinem Zwecke als Tendenzlied vollkommen entsprechend. Die Vereine werden es gern singen, denn es klingt, und das ist die Hauptsache. Der Factur sieht man die kundige Hand an. —

R. Breidenstein, Sechs Lieder für 4 Männerstimmen. Fißmer. Partitur und Stimmen $1\frac{1}{12}$ Thlr. Stimmen allein ⅔ Thlr.

Recht ansprechend, wenn auch nicht eben neu. Das letzte Lied „der Müller an dem Bach" dürfte sich vorzugsweise hübsch ausnehmen, wenn es von gebildeteren Vereinen gesungen wird.

L. Gellert, Deutsche Volkshymne von Fr. Stoltze. André. 30 Kr. Jede Stimme 3 Kr.

Ein schwarz-roth-goldnes Tendenzlied, wie die Zeit sie haufenweise hervorgebracht hat.

Der deutsche Sängersaal. Original-Compositionen von verschiedenen Componisten. André. 1ster Band, 4tes Heft. Partitur 1 Fl. Einzelne St. 27 Kr.

Dieses vierte Heft enthält Gutes und Mittelmäßiges, wie dies immer bei Sammlungen der Fall ist. Die resp. Vereine werden nach ihren Bedürfnissen wählen; hier genüge die Anzeige.

Bücher.

E. Hauschild, Abriß der tonsprachlichen Zeichenlehre. Mühlhausen, Rißler, 1849.

Das Büchlein ist, wie uns der Titel sagt, zum Gebrauch in höheren Volksschulen bestimmt. Diesem Zwecke entspricht es ganz gut, indem der kindlichen Fassungskraft die musikalische Zeichenlehre in klarer und deutlicher Darstellung geboten wird. Das Werkchen ist demnach weiteren Kreisen zu empfehlen.

C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Leipzig, 1850, Kößling'sche Buchhandlung. 2tes Heft.

Wird besprochen.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

St. Heller, Op. 68. „Horch, horch! die Lerch' im Aether blau". Ständchen von F. Schubert. Bote und Bock. 25 Sgr.

St. Heller ist immer liebenswürdig; sei es nun, daß er Eigenes giebt, oder sei es, daß er Fremdes uns vorführt. Ueber dem Ganzen liegt immer ein warmer Farbenton, wenn wir so sagen dürfen, und dabei ist die Ausführung voll von einer gewissen pikanten Grazie, der wir uns mit Wohlgefallen hingeben. So auch bei vorliegendem Stücke. Der Componist giebt uns das liebliche Lied nicht in einer bloßen Uebertragung, sondern er benutzt es zugleich als Folie, um die einmal angeregte Empfindung zu verfolgen und breiter auszusprechen. Nach dem etwas ausgeschmückteren Ritornell hören wir das Lied in der Tenorlage, dann tritt eine lebendige Triolenbegleitung hinzu, die abwechselnd zwischen beiden Händen die Melodie trägt, und daran knüpft ein längerer Uebergang in Zweiunddreißigtheilen, welcher mit Anspielungen und Anklängen an das Thema zu einem Dreivierteltact leitet, der das Ganze anregend und glänzend beschließt.

Instructives.

C. Czerny, Op. 803. Dreißig leichte Tonstücke in fortschreitender Ordnung. 2 Hefte. André. Zusammen 1 Fl. 48 Kr. Jedes Heft einzeln 1 Fl.

Brauchbar, wie alles Derartige von Czerny.

G. Flügel, Op. 22. Zwei leichte Pianofortestücke. Nr. I. Kinderstück zu drei Händen (die Oberstimme auch für Violine oder Flöte ausführbar). Nr. II. Caprice zu zwei Händen. Bote u. Bock. Jedes 15 Ngr.

Zwei allerliebste Sachen! Wir halten es für schwer, sich auf den Standpunkt des Schülers zu stellen und doch zugleich die Würde der Kunst nicht aus den Augen zu lassen. Diese Aufgabe hat der Verfasser vortrefflich gelöst; seine angeborene Tüchtigkeit und Mannhaftigkeit leuchtet überall durch, und so reicht er dem Schüler eine kräftige, aber doch nicht zu schwere Kost. Gebe uns nur das Geschick viele solcher Sachen, und der Seichtigkeit in dem instructiven Theile der musikalischen Literatur wird mit der Zeit gesteuert werden!

Modeartikel, Fabrikarbeit.

J. André, Op. 29. Souvenir de Wilhelmsbad. Valse brillante. **André. 45 Kr. = 12½ Ngr.**

Bietet durchaus nichts Außergewöhnliches. Flüchtiges Amüsement ist seine Bestimmung.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. André, Symphonien von Haydn (auf Subscription). André. 1ste u. 2te Lieferung, à 1 Fl. 12 Kr.

Die Verlagshandlung verspricht für's Erste sechs größere Symphonien von Haydn zu liefern, von denen uns jetzt zwei vorliegen (in Es und D). Die Ausstattung ist solid und angenehm, und die Uebertragung zweckmäßig und gut spielbar. Wir können sie somit empfehlen.

Intelligenzblatt.

Op. 18. „Walperga's Lied", f. Sopran od. Tenor, mit Pfte. 10 Ngr.
Dasselbe, f. Alt od. Bariton, m. Pfte. 10 Ngr.
Op. 19. „O! lass mich in den Glanz des Auges schauen", f. Tenor, mit Pfte. 10 Ngr.
Dasselbe, f. Bariton, mit Pfte. 10 Ngr.
Op. 20. „Wo still ein Herz in Liebe glüht", f. Sopran od. Tenor, mit Pfte. 10 Ngr.
Dasselbe, f. Alt od. Bariton, m. Pfte. 10 Ngr.

Melchert's Lieder haben sich in kurzer Zeit durch melodischen Gesang und natürlichen Gefühlsausdruck einen weiten Ruf erworben, und der Name des Componisten einen guten Klang bekommen.

G. W. Niemeyer in Hamburg.

Schuberth & Co., *Hamburg u. New-York.*

Verlagsbericht, Monat November,

enthaltend Neuigkeiten, welche sich durch Interesse und Gehalt auszeichnen.

Canthal, Aug. M., Klapka-Marsch für Pfte. 5 Sgr.
Krug, D., Modebibliothek f. Piano. Cah. II. Elégie de Ernst. 10 Sgr.
———, do. do. Cah. III. Lindpaintner, „Fahnenwacht". Souvenir militaire. 10 Sgr.
Mayer, Carl, „Jugendblüthen". Ein Album für grosse und kleine Pianisten. Op. 121. 3 Thlr.
Saloman, S., „Das Diamantkreuz". Komische Oper. Clavier-Auszug. 6 Thlr.
Daraus einzeln:
Ouverture für Piano zu 2 Händen. 15 Sgr.
„ „ „ „ 4 „ 20 Sgr.
Nr. 1b. Romanze mit Chor (Den Vater wird er). 7½ Sgr.
„ 2. Duettino (Reizend in Thal und Flur). 7½ Sgr.
„ 4. Duett (Ha! welch ein Weib). 22½ Sgr.
„ 7. Duett (Schön Dank). 1 Thlr.
„ 8. Romanze (Es flammt der Stolz). 5 Sgr.
„ 9. Chor und Romanze (Die Nachtigall). 10 Sgr.
„ 10. Lied (Hier in mein Reich). 7½ Sgr.
„ 11a. Serenade (In stiller mondheller Nacht). 10 Sgr.
„ 12. Entr'Act und Arie (Still die rothen). 15 Sgr.
„ 15a. Duett (Frevler! dein Zorn). 20 Sgr.
„ 15aa. Zigeunerlied. 5 Sgr.
Schmitt, J., Sonatine f. Pfte. Op. 248. 7½ Sgr.
———, „La belle Gabriele". Amusement. Op. 182. 7½ Sgr.

Sponholtz, A. H., „Der Liebe Wiederhall". Lied mit Pfte. Op. 23. Nr. 5. 7½ Sgr.
———, Stadien. Lied mit Pfte. Op. 23. Nr. 6. 7½ Sgr.

(Durch alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.)

Neue Balladen
für Bass oder Bariton mit Pfte.

(Herrn *Dalle Asté* gewidmet.)

Verlag von ***G. W. Niemeyer*** in Hamburg.

Biehl, E., „Der Verbannte". Op. 5. 12½ Ngr.
Franck, H., „Der Ferge". Op. 11. 12½ Ngr.
Weidt, Heinr., „Der Goldschmied". Op. 3. 12½ Ngr.
———, „Der verbannte Polenfürst". Op. 4. 12½ Ngr.

Diese für den Concertvortrag componirten Balladen sind von bedeutender dramatischer Wirkung, und werden bei gutem Vortrage nie einen ausserordentlichen Erfolg verfehlen.

In der ***Arnold***'schen Buchhandlung in Dresden und Leipzig ist soeben erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Evangelisches Kirchenpräludienbuch.

Zugleich ein nothwendiges Lehr- und Lernbuch für den Orgelunterricht in Schullehrer-Seminarien.

Von

Johann Schneider,
Königl. Sächs. Hoforganisten zu Dresden.

Für die Zwecke eines praktischen Unterrichts mit Musikeinlagen verschiedener Orgelcomponisten und einem Commentar versehen

von

Dr. Fr. W. Schütze,
Seminardirector in Waldenburg in Sachsen.

Quer 4. broch. 2 Thlr.

Preisermässigung.

Durch jede Buch- oder Musikalienhandluug kann bezogen werden:

Album für Gesang (mit Pianofortebegleitung). Mit Originalbeiträgen von Chelard, Lindpaintner, Lortzing, Kalliwoda, Frz. Lachner, Loewe, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, C. Kreutzer, Reissiger, Spohr, Spontini, Clara Schumann, Rob. Schumann, etc. etc. 2 Bände, gr. 4., elegant gebunden in engl. Leinwand mit Goldschnitt. Preis 5⅓ Thlr., *jetzt für 2 Thlr., 3 fl. 36 xr. rhn., oder 3 fl. C. M.*

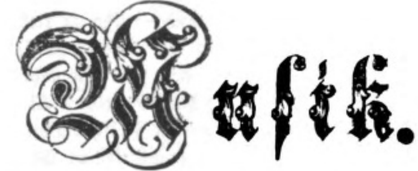
(***E. H. J. Reymann*** in Leipzig.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue





Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

№ 42.

Einunddreißigster Band. | Den 21. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Worte
dem Andenken Chopin's geweiht,

durchflochten von Compositionen desselben, vorgetragen in einer Erinnerungsfeier an den Verstorbenen in Düsseldorf den 3ten November 1849. *)

Wohl gleicht das Leben einem flücht'gen Traume
Und schnell entfliehn die Bilder, die es bringt!
Die Jugend braust dahin, die Liebe folgt ihr,
Kaum ist man seiner selber sich bewußt:
Sieht man sich an des Alters eis'ger Schwelle,
Der Strom der Zeit
Reißt schnell uns fort zur Ewigkeit.
Doch ziemt es nicht zu zagen und zu klagen,
Wenn ewigen Gesetzen nur gehorchend
Der Mensch das ihm bestimmte Ziel erreicht
Und hinzieht, woher keine Rückkehr möglich.

Wenn aber Jugend dem Talent sich einet,
Wenn einen Genius die zarte Hülle birgt,
Wenn der, der Tausende erfreut, entzückt,
Auf seiner Laufbahn glänzend stolzer Höhe
Entrissen wird dem lieben trauten Kreise:
Dann mag der Seufzer sich der Brust entwinden,
Die Zähre in dem trüben Auge perlen,
Denn grausam scheint das Schicksal da zu walten,
Spricht unsrer Hoffnung, unsrer Liebe Hohn! — —
Ob wohl das Leben in der Töne Reich
(Dem feenhaften, träumerisch tiefen)
Die, die es leben, schneller leben macht?
Ob wohl das Licht, das ewig flackernde,
Der Lebens-Lampe Oel zu schnell verzehrt?
Ich weiß es nicht, doch fast könnt' es so scheinen.
Wie viele Ihrer sah ich nicht verwelken
Und fallen, eh' des Lebens Herbst erschien!
Und ach, die Besten waren es!
Nicht Alle nenn' ich, — doch gedenkt Bellini's,
Des holden Sängers süßer Melodieen,
Der Malibran, die seine Weisen sang.
An Schubert denkt, der kühn, romantisch, sinnig
Dem deutschen Liede höchsten Schwung verliehn!
Und Jenes, von euch Allen Vielgekannten,
Und Vielgeliebten, Vielbewunderten,
Des Geist so oft in diesen Räumen waltet! — —
Schon wieder reiht sich ihm ein Neuer an,
Ein Ebenbürt'ger, den er kannt' und liebte,
Und dessen Tönen er oft still gelauscht.
Nur Wenige sind hier, die dieses Glück genossen,
Des Glückes, ihn zu kennen, ihn zu hören,

*) Dem Hingeschiedenen einen Gruß der Liebe und Verehrung nachzusenden hielt Ferd. Hiller in Düsseldorf eine Erinnerungsfeier, an der alle musikalischen Kräfte der Stadt sich betheiligten, und wo das oben mitgetheilte Gedicht gesprochen wurde. Unser geehrter deutscher Meister betrachtet dasselbe als Zeichen seiner Gesinnung gegen den Freund, dem er eine Reihe von Jahren innerlich nahe gestanden. Dem Requiem von Cherubini ging der Trauermarsch aus der eroica voran; ein vierstimmiges, zu diesem Zwecke componirtes Lied („Wie flüchtig ist des Menschen Zeit") folgte; dann schloß sich unmittelbar der Vortrag des Gedichts und der in dasselbe verflochtenen Clavierstücke an; der Chor aus Paulus „Siehe wir preisen selig" beschloß die Feier, die einen allgemein ergreifenden Eindruck zurückließ.

Ihn zu bewundern und — ihn zu lieben!
Wie Vieles war in ihm vereint zu finden,
Was sonst getrennt und fern sich steht!
Des Slaven melancholisch weiches Wesen,
Sorglos verschwendrische Freigebigkeit,
Fränkischer Anmuth leichtgesellige Gabe,
Germanischer Tiefe weiter Bildungskreis,
Die herbe Strenge männlich kräft'gen Fühlens
Und weiblicher Empfindung holde Süße;
Vollendetster Grazie hoher Zauber
Umschwebte all' sein Thun und Lassen,
Umschwebte seine reichen Schöpfungen,
Umgab ihn, wenn er uns damit berauscht.
Seele, Talent und Geist, Persönlichkeit,
So innig waren sie in ihm verbunden,
Wie einer Lilie Blatt und Duft und Blüthe.
Gesänge wunderwürdig, neu und reizend
Schuf er in Klängen, vor ihm unbekannt.
Doch selten hat er Worten sie gesellt,
Denn er auch litt an Polens tiefen Schmerzen,
Er war entfernt, entrückt dem lieben Vaterland,
Deß Laute ihm die einzig Theuern blieben;
Nach Warschau's Fall, nach Polens Unterliegen,
Sah er die traute Heimath niemals wieder,
Jedoch dem Volk, das er das Seine nannte,
Gehörte er auch in der Fremde an,
Und was er auch uns Allen Schönes bot,
Nicht können wir's empfinden wie die Seinen,
Sie rührt, erhebt es mächtiger noch als uns:
Denn es durchwehen seine edlen Lieder
Des Polen Schmerz, des Polen Heldenkraft,
Sein Lieben und sein Hassen und sein Kämpfen,
Des Volkes laute, stürm'sche Freude,
Der ritterliche Muth, des Herzens Sehnen,
Die Höh'n und Tiefen seiner Leidenschaft.

Nicht reizte unsern Freund die laute Masse,
Geschäftig zog er nicht von Stadt zu Stadt
Die Welt mit seines Namens Lärm zu füllen:
Ein kleiner Kreis nur wen'ger Auserwählten,
Die ihn verstanden, ganz ihm hin sich gaben,
Er war es, den am liebsten er beglückt
Mit seiner Phantasieen holdem Strome.
Geliebt wurd' er vom ersten Weib der Gegenwart,
Geliebt, und ach — verlassen! — Wie war's möglich,
Daß zu entziehn sich ihm ein Herz vermochte
Das einmal ihm gehört!? — —
Genug, genug!

Er ist dahin — zu bessern Regionen
Entflohen ist nun jene Feuerseele,
Der ein zu leichtes Kleid gewoben war!
Die Finger, fühlend gleich der Sensitive,
Vergeist'gen nicht mehr die verwaisten Tasten,
Den Freunden fehlt der Freund, — der Kunst ein Jünger,
Der einzig war, und unersetzlich bleibt.
Doch hat er edle Gaben uns gelassen,
Ein köstlich, unvergleichlich, herrlich Erbtheil
(Zu schwer nur, leider! würdiger Benutzung)
In seiner Werke ewig jungem Schatz.
Mehr als dem kalten Wort es je gelingt
(Doch viel zu wenig, um sein würdig Bild zu geben)
Mag jetzt von seines Wesens reicher Fülle
In Tönen Euch ein schwaches Zeugniß werden.
Horcht wie er, präludirend nur,
Im engsten Raume sich beschränkend
Das Tiefste ausspricht, was das Herz bewegt,

Praeludium in E-Moll.

Hört weiter, wie er, gleich dem weisen Arzte,
Der uns den bittern Trank, den heilenden,
Darreicht, gemildert durch des Honigs Süße, —
Die trockne Studie zu verbergen weiß
In Melodieen voller Reiz und Anmuth! —

Etude in As-Dur.

Ein Liebeslied, ein nächtliches, hört nun —
Mit leisem Flüstern holder Herzens Schmerzen,
Durch wonniges Hoffen, sehnsuchtsvolles Bangen
Erklingt der Sturm der tiefsten Leidenschaft.

Nocturno in Fis-Dur.

Die flücht'ge Laune eines Augenblickes,
Sie nimmt Gestalt und Form — ein Spiel nur scheint es,
Doch oft birgt sich die zärtlichste Empfindung
In solch' ein heiter, muthwillig Gewand.

Imprompto in As.

Der ächte Pole sei Euch jetzt vorgeführt
In seiner Tänze muthig frischen Klängen,
Bald feierlich, fast wie spanische Grandezza,
Im stolzen Reigen seiner Polonaise;
Dann zierlich schwebend, sporenklingend, jubelnd
In der Mazurka launenhaften Rhythmen.
Doch nur erinnern sollen diese Weisen
An ihren Namen, denn zuviel hat ihnen
Der Künstler mit verschwenderischer Hand
Gegeben, reichster Harmonieen Pracht,
Und neuster, eigenthümlich feinster Führung;
Kaum kann das Ohr, das kunstgewohnte, folgen;
Der Fuß, und wär' er noch so elfenhaft,
Muß ruhn, und nur die Seele darf sich wiegen
Auf dieser Melodieen süßem Spiel.

Polonaise in Cis-Moll.

Masurkas in F-Moll u. B-Dur.

Auch unsres Vaterlandes schlichter Reigen
Hat ihn zu neuem Schaffen angeregt,
Und nie erklang der treue lust'ge Walzer
So anmuthsvoll und edel, wie durch ihn.
Zuweilen möchte man ihn kaum erkennen
In seiner fast zu glänzenden Bekleidung —
Jedoch sie steht ihm gut und lieblich an.

Walzer in Cis-Moll u. Des-Dur.

Der heitern Klänge sei's fortan genug,
Schwer reihn sie sich der heut'gen Feier an,
Und nur, um Euch des lieben Freundes Züge
Zu zeigen, wenn sie lächelnd waren,
Nahm man sie auf in seiner Lieder Folge.
Die Schöpfung einer düster-grauen Stunde,
Sie sei anjetzo noch von Euch gehört!
Ward sie ihm eingegeben durch Erinnerung
An sein gebrochen Vaterland?
War sie die Ahnung seines frühen Scheidens?

Trauermarsch in B-Moll.

Wir müssen enden — Strömt die Quelle auch
In ew'ger Frische reichen Labetrunk,
Man kann und darf nicht zu viel von ihr kosten,
Doch kehrt man gern und oft zu ihr zurück
Wie zu den Melodieen unsres Freundes.
Gedenket sein — weist einen Ehrenplatz ihm an
Im Pantheone liederkund'ger Sänger.
Er war vollendet — hat vollendet,
So ist er doppelt selig denn zu preisen,
Denn ewig leben wird er hier wie dort! —

Ferd. Hiller.

Aus Berlin.

Ueber Hrn. Charles Voß, mit der Adresse an Hrn. G. Bock in Berlin.

Diese Zeitschrift brachte in Nr. 31 folgende Notiz: „Hr. Charles Voß ist von dem Königl. Preuß. Musikhändl. Bock zur Kunstnotabilität ernannt worden, und Leipzig hatte das Glück, ihn dabei über die Taufe zu halten. Gott, wie rührend!" Hr. G. Bock hat sich gedrungen gefühlt, darauf Folgendes in der N. Berl. Mus. Z. zu entgegnen: „Als Antwort diene ihr (der N. Ztsch. f. Mus.) die Mittheilung, daß Hr. Voß am 5ten d. M. mit Brandus u. Comp. in Paris einen überaus vortheilhaften Contract auf zwei Jahre geschlossen, nach welchem seine sämmtlichen Compositionen ausschließlich für Frankreich mit Eigenthumsrecht bei demselben erscheinen, um den vielfach gemachten französischen Nachdrücken zu begegnen. Wie viele Kunst-Notabilitäten, denen die N. Zeitschr. dieses Prädikat zuerkennt, wird Hr. Brendel oder sein Berliner Correspondent in Deutschland aufzählen können, welche sich eines solchen Erfolges rühmen können, wir wollen gar nicht in Anschlag bringen die vielen Nachdrücke, welche in Italien, England, Rußland und Amerika existiren, worüber der K. Pr. Hof-Mus.-Hdlr. Bock, der die meisten Sachen dieses Componisten verlegt und über den außerordentlichen Gang derselben das beste Urtheil hat, auf Verlangen Auskunft geben könnte. Sollte niedriger Neid die Veranlassung zu jener Notiz gewesen sein, dann müßten wir ausrufen: Gott, wie erbärmlich!"

Diese Erwiderung setzt so grobe Irrthümer voraus, daß ich nicht umhin kann, etwas näher auf dieselbe einzugehen. Was den starken Abgang der Voßschen Sachen, was den Contract mit Brandus, was die Popularität des Hrn. Voß betrifft, so fällt es vor Allem wohl auf, daß Hr. Bock als Musikverleger solche Unschuld fingirt; just als ob er von den Unterhandlungen der Verleger mit beliebten Componisten, von den Vorschriften, die gemacht werden, von den vielerlei Rücksichten, die genommen werden sollen und die keinerlei Rücksicht auf die Kunst übrig lassen, nichts wüßte. Oder hat er keine Ahnung von dem schlechten Geschmack des größten Theils des Publikums? Hat er nicht selbst schon den Verlag von Compositionen, die nach seiner eigenen Ueberzeugung mehr Kunstwerth besaßen, als Hunderte der gangbaren Modesachen, mit Bedauern zurückweisen müssen? Persönliche Freundschaft hat Sie sehr weit geführt, Hr. Bock. Sie sind Redacteur einer musikal. Zeitung und thun, als ob Sie von der Kunstgeschichte bis dato kein Wort gehört hätten, als ob Sie nicht wüßten, wie es den Werken Mozart's, Beethoven's, Fr. Schubert's, Gluck's, Händel's u. s. w. gegangen ist. Kennen Sie Rossini's rauschende Erfolge nicht? Soll ich erwähnen, daß Flotow, der nach dem ganz richtigen Urtheile der N. Berl. Mus.-Ztg. den untersten Rang der Opern-Componisten einnimmt, außerordentliches Glück gehabt, und dagegen Nicolai's Oper: „die lustigen Weiber von Windsor", die nach der N. Berl. M.Z. die beste in der Neuzeit der Bühne übergebene Musik enthält, bis jetzt keinen Verleger gefunden hat? Es gäbe sonderbare Schlüsse, wenn Sie wirklich Ihre Bücher zur Hand nähmen und nun nach Ihrer Logik von der Gangbarkeit der Compositionen auf die Künstlerschaft der Componisten schließen wollten. Wie würde da z. B. Taubert neben Gungl und Voß zum Zwerge verkrüppeln! wie sehr würden letztere Händel, Bach, Mozart, selbst Beethoven, ja — was nach der N. Berl. M.Z. noch mehr sagen will — Halevy überragen! Müßten wir nicht niederknien und Strauß, Lanner, Labitzky, Hünten u. s. w. als höchste Majestä-

ten verehren! Sie sehen, Hr. Bock, daß ihre Vertheidigung nicht viel glücklicher war, als die jenes ihrer Collegen, der, als die gesammte Berl. Kritik den Stab über die Künstlerschaft des „beliebten" Graben-Hoffmann brach, in öffentlichen Blättern äußerte, daß, da Gr.-Hoffmann populair sei, seine „100,000 Teufel" z. B. in allen Kneipen gesungen würden, ihn Unrecht geschehen sei u. s. w. — In wie weit übrigens die Popularität von Componisten ein Beweis von der Tüchtigkeit, von dem Grade der Künstlerschaft derselben ist, kann nur eine ausführliche und gründliche Abhandlung darthun, die zuvörderst den Begriff der Popularität schärfer bezeichnete.

Hr. Bock wirft mir schließlich erbärmlichen Neid vor. Um diesen Vorwurf zu entkräften, bin ich genöthigt, mein Urtheil über die Künstlerschaft des Hrn. Voß näher festzustellen. In Blättern, wie die N. Zeitschr. und die N. Berl. M.Z., kann von der Kunst im allgemeinsten Sinne des Worts, in welchem z. B. der Barbier sich auch Künstler nennt, nicht die Rede sein. Hier kann es nur auf die wahre Kunst (i. a. S.) abgesehen sein, deren Beruf, wie erst eine der letzten Numm. d. Z. aussprach, mit dem der Religion und Wissenschaft zusammenfällt, und in der Befreiung und Erlösung des Menschen besteht. Schaffende und ausübende Musiker (wir denken hier natürlich an unsere Kunst,) die sich bestreben, diesen wahren Beruf der Kunst in Erfüllung zu bringen, nennen wir Künstler. Ihrer sind nicht zu viele. Ein großer Theil der Musiker faßt aber den Beruf der Kunst anders auf, indem sie meinen, derselbe bestehe in dem bloßen Einwirken auf die äußeren Sinne, und zwar in der Weise, daß diese auf's Angenehmste beschäftigt, gekitzelt, berauscht werden. Diese Kunst, deren Ziel also lediglich das sinnliche Amüsement ist, kann uns nur als Afterkunst gelten, die, als der wahren Kunst widersprechend, aus allen Kräften zu bekämpfen ist. Ihre Diener sind die unheiligen Priester, die den falschen Götzen opfern, die den Sinnen und der Mode Weihrauch streuen, die sich schmarotzend um die wahren Kunstwerke schmiegen, die ihren vergiftenden Speichel unter die verführbare Menge werfen. Die Diener dieser Kunst sind die Hanswurste und Allerweltsnarren, die feilen, löschpapiernen Harlekine, die ihr Gesicht kläglich verzerren und Schlangenthränen weinen, die sich recken und strecken, rasen und toben, sich spreizen und schneutzen, wie man's verlangt; sie sind die Männer dieser Welt, die um zeitlicher Güter willen das Ewig-Wahre verschmähen. — Wer nun könnte wohl im Zweifel darüber sein, welcher Gattung von Musikern Charles Voß angehört! Welchem denkenden und ehrlichen Künstler oder Kritiker wird es wohl einfallen, Hrn. Voß einen Künstler zu nennen! Und die N. Berl. M.Z. faselte von einer Kunst-Notabilität! Ja, in der zweiten Gattung von Musikern nimmt Hr. V. wirklich den Rang einer Notabilität ein. — Wo nun die Sache so liegt, da muß doch der Vorwurf des Neides als sehr weit hergeholt erscheinen. Zwischen Kunst und Afterkunst ist eben auch ein so schroffer Widerspruch, daß der Neid von dieser nach jener Seite ebenfalls sich in sich selbst widerspricht.

Hier könnte ich füglich schließen, doch möge man mir noch einige Worte vergönnen. In seinen besseren und unschuldigeren Werken steht Ch. V. auf der Stufe des begabten Dilettanten, und wenn unter diesen Compositionen sich manches Liedsätzchen, oder mancher Tanz findet, den von Seiten der Kritik nicht wesentlich entgegen getreten werden kann, so ist eben wohl zu bedenken, daß zu dergleichen Productionen einiges Talent und etwas Erfahrung genügen. (Siehe die Besprechung des Walzers Op. 98 von Voß in Nr. 31 d. Z.) Man möge deshalb auch Hrn. V. einen beliebten, oder sehr beliebten, oder außerordentlich beliebten Componisten nennen, ich werde Nichts dagegen haben. Aber die Kunst halte man heilig. Die Kunst sollen vor Allen die Redacteure schirmen und schützen. Hr. Bock möge darum in Zukunft schonender gegen die Ehre seiner Zeitung und seiner Mitarbeiter verfahren. Es ist sehr von Uebel, wenn ein Redacteur Privatinteressen hat, die der Tendenz seines Blattes schroff entgegenstehen. Schreiber dieses steht der N. Berl. M.Z. nahe genug, um sich für dieselbe zu interessiren, und hat bei seiner neulichen Notiz über Voß, wie heute, nur die wohlmeinendsten Absichten gegen diese und ihren Redacteur gehabt.

......

Vermischtes.

In **Düsseldorf** begannen die diesjährigen Abonnementconcerte am 8ten Nov. mit Samson und der Es-Dur Symphonie von Mozart.

In der Musikhalle zu **Birmingham** wird Mendelssohn's Büste aufgestellt werden.

Durch den Gesangverein „Orpheus" in **Dresden** soll nächstens Mangold's Hermannsschlacht zur Aufführung kommen.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Musikbeilage von **Glaser in Schleusingen.**



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Einunddreißigster Band.

№ 43.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 25. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^{1}/_{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^{1}/_{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber das Wirken des Musikers im Orchester.

Von August Müller,

am 24sten Juli 1849 in dem Tonkünstler-Verein zu Darmstadt von dem Verfasser vorgetragen.

(Schluß.)

Meine Bemerkung — Nr. III. — gilt allein dem Piano im Orchester. In der schwachen, zarten Anwendung der Orchester-Mittel, d. h. im richtigen Sinne des Wortes, liegt gewiß und ohne allen Zweifel der Hauptgrund zu allem Effecte, deshalb muß der Orchesterspieler vor allem Anderen sein besonderes Augenmerk darauf richten. — Licht ist erstes Princip in allem Physischen und Psychischen. Der Mensch vergeht oder sinkt in einen erbarmungswürdigen Zustand herab, sobald es nicht die Hauptrolle in seinem Leben spielt. Der Maler hat zuerst Licht, ehe er sich dem Schatten zuwendet. Je mehr Aufmerksamkeit man dem Lichte, dem Zarten, dem Piano in der Musik widmet, je kräftiger, voller und wirksamer werden alle Schatten und Ausdrücke in derselben hervortreten. — Die Verschmelzung des Pianos im Orchester zu Einem Ganzen ist aber eine weit schwierigere Aufgabe, als die Abgleichung im extremen Falle. Jede kleine Störung, Abnormität und Ungleichmäßigkeit, auch nur von einer einzigen Seite, tritt hier unangenehm hervor, und man kann das Piano als die Hauptklippe ansehen, an der die Vorzüglichkeit so vieler Orchester scheitert. Es gehört aber auch bei dem Musiker eine weit größere Beherrschung seiner Mittel und eine förmliche Untersichbeugung der Technik zu dessen vollendeter Ausführung. Ein Orchester, welches ein gutes, tadelloses Piano hat, ist daher immer ein tüchtiges, das als nachahmungswürdiges Beispiel aufgestellt werden kann.

Vorzüglich sind es aber die Blasinstrumentalisten, welche zur vollendeten Abgleichung des Piano im Orchester unendlich viel beitragen können. Sie werden leicht verführt, das richtige Maaß zu überschreiten, indem das Urtheil über jene Abgleichung bei ihnen (namentlich aber bei den Blechinstrumenten) aus dem Grunde weit schwieriger ist, weil bei der Hervorbringung der Töne auf ihren Instrumenten die Gehör-Organe direct mit angegriffen werden. Ein orgelgleiches Aushalten eines zarten Accordes ist daher bei den Blasinstrumenten im Orchester eine große Seltenheit. —

Ich komme nun schließlich auf die schon im Eingang erwähnte verwerfliche Spielart Einzelner im Orchester, für welche ich das Wort: „brutal" nicht am unrechten Orte finde. Es giebt nämlich Individuen, welche keine Gelegenheit unbenutzt vorübergehen lassen, um eine gewisse Rohheit und Tölpelhaftigkeit, sowohl in der Marquirung einzelner Ausdrücke in der Musik, als auch in melodischen Stellen geltend zu machen, die sie in ihrem Sinne als Festigkeit und Kernhaftigkeit charakterisiren. Diese Brutalität ist nun oft zugleich eine Begleiterin unvollendeter Mechanik, und schadet dem Ensemble unendlich viel. Mit

einer beispiellosen Frechheit führen diese Charaktere in dem Orchester das Wort, und knechten selbst bisweilen das wirkliche Talent mit ihrem Terrorismus. Dies sind die verwerflichsten Subjecte in jedem Institute, denen die Directoren nie versäumen sollten, mit reichem Tadel und unaufhörlicher Zurechtweisung vor die freche Stirne zu treten. Sie sind es, welche die vollendete Ausführung manches Kunstwerks zurückhalten und unmöglich machen; sie sind es, welche die besseren, edleren Kräfte im Orchester öfters auf die größte Geduldprobe stellen und ihre Erlahmung herbeiführen; sie und ihr arrogantes, handwerksmäßiges Treiben sollten aus jedem Kunsttempel ausgewiesen werden. —

Wer die Technik in der Musik als Zweck derselben betrachtet, bei dem müssen wir zwar bedauern, daß er das höhere Streben in der Kunst nicht kennt, aber er ist uns im Orchester willkommen, wenn er die nöthige Discretion beobachtet und gerade kein indifferentes Subject ist; wer aber, bei oft mangelhafter Ausbildung im Mechanischen, jeder Gefühlsanregung fremd bleibt und stets, so zu sagen, mit ungehobelten Manieren in dem versammelten Kreis der Kunstproducenten sich bewegt, der wird immer als ein Auswuchs in dem Orchester betrachtet werden müssen; er steht allein und sollte, wie schon gesagt, als ein musikalischer oder vielmehr unmusikalischer Störenfried entfernt werden. — Die technische Ausbildung in der Musik darf nie Zweck sein, sie darf nur als Mittel zum Zwecke betrachtet werden. Wer über das Mittel nicht im Klaren ist und es aus falschen Gesichtspunkte betrachtet, bei dem kann von dem Zwecke selbst gar keine Rede sein.

Wann wird das goldene Zeitalter für die Musik erscheinen, wo das Orchester einen völligen Kreis wahrer Künstler vereinigt, die, durchdrungen von ihrer schönen Aufgabe, Einem gemeinsamen edeln Ziele entgegenstreben; die, sowohl in melodieführender Beziehung, als auch hinsichtlich der Executirung contrapunctischer Gegensätze und bei Ausführung einfachen Accompagnements, alle das richtige Maaß und Verhältniß zu treffen wissen; die, mit Hochachtung und Begeisterung für das ihnen anvertraute Object, bei Wiedergebung desselben das reine und tiefe Gefühl ihrer Subjectivität zum Gelingen des Ganzen richtig zu verschmelzen wissen?! Ich glaube, daß dieses Zeitalter nicht mehr fern und daß es unserem, in der Kunst schon so groß dastehenden deutschen Vaterlande vorbehalten ist. —

Zum völligen Schlusse meiner Zeilen rufe ich aber den für dieses schöne Zeitalter schon reifen Orchester-Künstlern zu ihrer Anerkennung und ihrem Troste folgende Worte unseres gefeierten deutschen Genie's, unseres großen Schiller, zu:

„Jedem Verdienste ist eine Bahn der Unsterblichkeit aufgethan, zu der wahren Unsterblichkeit meine ich, wo die That lebt und weiter eilt, wenn auch der Name des Urhebers hinter ihr zurückbleiben sollte!"

Darmstadt. Aug. Müller.

Aus Detmold.

Im November 1849.

Ueber den musikalischen Zustand in unserer Stadt ist bisher noch nicht allzu häufig berichtet worden, und doch kann es nicht ohne Interesse sein zu erfahren, auf welcher hohen oder niedrigen Stufe derselbe hier steht, um das Gesammtbild deutscher Musikzustände, welches diese Bl. zu geben sich bestreben, mehr und mehr zu vervollständigen. Wir haben den Vortheil, daß unsere Stadt eine Residenz ist, in deren Gebiet ein kunstliebender Fürst wohnt; auch die Prinzen und Prinzessinnen huldigen der Musik durch Gesang und Spiel, was natürlich bei den übrigen Bewohnern Nacheiferung findet. Leider ist durch die politischen Wirren unser vorzüglichstes Institut für Bildung und Belebung der Musik, das lang bestandene Hoftheater, das unser Fürst für gut fand aufzuheben, eingegangen. Die Musik-Kapelle ist somit nur auf die Thätigkeit in den Concerten angewiesen, die im Sommer in einem öffentlichen Gartenlocal und im Winter im Theatergebäude stattfinden, und den Musikfreunden manchen Genuß verschaffen. Die Besetzung des Orchesters ist zwar weder großartig, noch bei einigen Pulten genügend, doch kann die Leistung immer eine tüchtige sein, wenn Hr. Kapellmstr. Kiel für die Ausbildung und Ausführung in größeren Orchesterstücken achtsam sorgt, was hoffentlich die uns bevorstehenden Concerte bewähren werden. — Seit einem Jahre hat sich ein Gesangverein von Damen und Herren hier gebildet, der bei wöchentlicher Zusammenkunft eine rege Thätigkeit entwickelt, und bereits einige Mal unter Direction des Kapellmstr. Kiel öffentlich Proben seines Fortschritts gab und den Musikfreunden die Bekanntschaft mit dem ersten Theile des Paulus von Mendelssohn und dessen 42sten Psalm „Wie der Hirsch schreit" verschaffte. Außerdem bestehen hier noch zwei Vereine für Männergesang, welche unter Benennung 1) Detmolder Liedertafel, von Hrn. Reinisch, erster Flötist des Orchesters, dirigirt, und 2) Perpetua, vom Musikmeister Hrn. Dassel geleitet werden; Letzterer

veranstaltet im Laufe des Winters mehrere Concerte, worin manches Erfreuliche geliefert wird. — Die Anzahl der Pianofortelehrer ist bedeutend, doch ist Keiner darunter, dessen technische Leistungen sich über das Gewöhnliche erhöben und daher die traurige Folge, daß wir wenige Dilettanten haben, die den Forderungen höherer Kunstleistungen entsprechen. Streichquartette zu hören, kann beinahe in die Rubrik der stillen Wünsche gestellt werden, weil es sehr schwer hält, die dazu nöthigen Spieler zu gewinnen; Hr. Musikdir. Gerke und Hofmusikus Hr. Landowski sind die Einzigen, bei denen die ewig blühenden Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven u. A. zuweilen erklingen. — Am 24sten Oct. gab die Pianistin Frl. Steffens, von hier gebürtig und eine Schülerin der Frau Clara Schumann in Dresden, ein Concert im Theater. Sie spielte das G = Moll Concert von Mendelssohn und mehrere Stücke von Henselt, Chopin, Meyer; ihr Spiel und Anschlag, so wie die Ruhe beim Vortrag bezeugten tüchtige Fortschritte, und können wir der angehenden Künstlerin nur rathen, bei ihrem ferneren Aufenthalt zu Dresden ihrer ausgezeichneten Lehrerin getreu nachzufolgen. Spohr's Ouvertüre zum Berggeist (viel zu langsam) und Weber's Freischütz spielte das Orchester beifällig. Hr. Landowski trug Spohr's Gesangsscene für die Violine leider nicht besonders gut und rein vor. Hr. Hofmusikus Meier blies eine Elegie von Kiel auf der Clarinette kalt und leblos. Am 4ten Nov. gab der Gesangverein als Vorfeier zum Geburtstag des regierenden Fürsten ein Concert, dessen Ertrag zum Besten der Vereinscasse war. Weber's Jubel = Ouvertüre eröffnete dasselbe und schien es uns, als wollten darin die Trompeten ihren Jubel durch übermäßiges forte recht ausdrücken. Hr. Hofmusikus Schmidt spielte Souvenir de Spaa von Servais mit Sicherheit, doch nicht mit der Ruhe, die wir sonst an ihn gewohnt sind. Mendelssohn's Lobgesang, der hier noch nie gehört, brachte einen mächtigen Eindruck hervor, welcher sich aber noch gesteigert hätte, wenn die Solo-Tenorpartie eine metallreichere Stimme erhalten und der Chor nicht zuweilen detonirt hätte. Die weiteren musikalischen Erlebnisse im folgenden Berichte.

45.

Aus Prag.

Am 7ten Nov. 1849.

Der fleißige Cäcilien = Verein, der uns stets Neues, und sehr oft auch Gutes zu bieten weiß, verschaffte dem musikliebenden Publikum am 4ten d. M., als am Todestage Mendelssohns, den Genuß, dieses großen Meisters Athalia zu hören. Die Aufführung des, größtentheils im Oratorienstyle gehaltenen, bei einigen Stellen aber melodramatisch behandelten Tonwerkes darf mit Recht gut gelungen genannt werden, nicht allein von Seite der Soli, welche von den Frl. Claudius, Bergauer und Müller sehr brav vorgetragen wurden, sondern auch in Bezug auf die großartigen und zweckmäßig geleiteten Massen, welche der Verein aufgeboten hatte, um des Meisters Andenken würdig zu feiern. Das Werk (Ihnen in Leipzig ohnehin schon genau bekannt), ist reich an Schönheiten, wie sie eben nur aus der Feder des Schöpfers der Musik zur Walpurgisnacht, zum Sommernachtstraum hervorzuquellen pflegten.

Hier sprachen am meisten an: die imposante Ouvertüre, das höchst liebliche Terzett in Es für zwei Soprane und Alt mit Chor, und der majestätische, breit ausgeführte Priestermarsch. Waren dennoch einige Mängel vorhanden, welche die Sympathien des Auditoriums nicht jenen Höhegrad erreichen ließen, wie beim Paulus oder Elias, so lagen dieselben zum größeren Theile in der Eigenthümlichkeit des Werkes selbst als theilweises Melodrama, zum Theil auch in atmosphärischen Einflüssen, welche die Reinheit der Stimmung der Blechinstrumente beeinträchtigten. — Besonders fühlbar war dieses letztere Gebrechen bei der Ausführung der Gutenbergs-Cantate, welche, mit auf Mendelssohn selbst bezogenen Worten, zur Eröffnung des Concerts, der Athalia vorausgeschickt worden war, und überhaupt nicht ansprach. — Die vermittelnden Worte zwischen den sechs Tonstücken der Athalia, ohne die selbst der gedruckte musikalische Text dem, des Racine'schen Gedichts unkundigen Leser räthselhaft geblieben sein würde, sprach Hr. Schauspieler Fischer mit dem bekannten Wohllaute und der gewohnten Kraft seines sonoren Organs. Die mitwirkenden Damen und Herren waren in die Farbe der Trauer gekleidet. — Das Auditorium füllte den ganzen geräumigen Saal der Sophien = Insel, und spendete vielen Stellen der Athalia lebhaften Beifall. —

Im Theater wird die Aufführung von Auber's Oper „Haydée" vorbereitet. Wir fühlen allerdings das Bedürfniß, in unser Repertoir auch dann und wann durch französische Opern eine heilsame Mannichfaltigkeit zu bringen; ob man aber gerade mit dieser Oper eine gute Wahl getroffen habe, steht zu bezweifeln. Jedenfalls würde das Gebiet der französischen Oper Gelegenheit bieten, unsern braven Tenor, Hrn. Knopp, der guten Vortrag mit vortrefflichem Spiele vereinigt, in angemessener Weise und öfter zu beschäftigen, als bisher. Warum können wir aber nicht wieder einmal die „weiße Frau" — „die Stumme" hören?

D. —

Intelligenzblatt.

Verzeichniß von Violin-Musik

aus dem Nachlass eines unbemittelten Dilettanten.

Wohlwollende Musikfreunde werden freundlich eingeladen, der bedrängten Familie wohl zu thun, wenn sie die Güte haben, auf die einzelnen Nummern oder auf die ganze Sammlung Gebote abzugeben und mit ihrer Adresse bei dem Herausgeber der Zeitschrift für Musik bis *Ende d. Jahres* niederzulegen, sich in frankirten Briefen an ihn wendend (s. Mus. Ztsch. Nr. 36).

1. ***Albrechtsberger***, 6 Trios p. V., Viola et Vclle. Op. 9.
2. ***Benincori***, 6 Quat. Op. 8. Liv. 1.
3. ***Beethoven***, Allemandes de la Redoute de Vienne p. 2 Viol. et Basse.
4. ———, Trio p. V., Alto et Vclle, d'aprés Op. 23 p. Piano, arr. p. Brand.

5, 6, 7. ———, 3 Trios p. V., A. et Vclle. Op. 9. Liv. 1, 2, 3.

8. ***Boieldieu***, Ouv. de l'op. Caliphe de Bagdad p. Flûte, 2 V., A. et Vclle.
9. ***Dobrzynski***, Quint. p. 2 V., A. et 2 Vclles ou 2 Alto et 1 Vclle. Op. 20.
10. ***Dotzauer***, 3 Duos p. 2 Vclles. Op. 15.
11. ***Dammer***, 3 Duos p. 2 Vclles. Op. 16.
12. ***Fodor***, 3 Duos p. 2 Viol. Op. 24.
13. ***Hänsel***, 3 Quat. p. 2 V., A. et Vclle. Op. 3, 5, 6, 8, 9, 17. in 1 Einband.
14. ***Haydn***, 6 Trios p. 2 V. et Vclle. à l'usage des commençans. Nr. 2.
15. ———, 3 Quat. Cah. 9, 15, 19. Liv. 1. Op. 59, 60. Collect. compl. Cah. 1, 2, 7. u. 2 Quat. Op. 100. (Diese 9 Suiten in 1 Bande.)

16, 17. ***Hofmeister***, Quat. periodique. Nr. 6 u. 9.

18. ———, 3 Duos p. Viol. et Vclle. Op. 5.
19. ***Hummel***, Potpourri p. Viola av. accomp. d'orchestre. Op. 94.
20. ***Jansa***, 3 Trios p. 2 V. et Vclle. Op. 41. Cah. 1.

21^a^. ***Kelz***, Kindermusik f. 2 V., Bass und Kinderinstrumente.

21^b^. ***Hübschmann***, Var. p. Viola, av. orchestre ou Pfte.

22. ***Kreutzer, R.***, 3 Duos concert. p. 2 Viol. Lettre A.
23. ———, 14e Concerto p. Viol. av. orchestre.
24. ***Krommer***, 3 gr. Quart. Op. 92.

25, 26. ———, 3 Quint. p. 2 Viol., 2 Altes et Vclle. Op. 8. Liv. 1, 2.

27. ———, Son. p. Violon av. Basse. Op. 15.

28, 29, 30. ———, 3 Quint. p. 2 Viol., 2 Altes et Vclle. Op. 100. Nr. 1, 2, 3.

31. ***Küffner***, Conc. p. Alto-Viola av. orch. Op. 139.
32. ***Mozart***, Rondo p. Viol. avec orchestre. Op. 85.
33. ———, Conc. p. Alto-Viola, av. orch. Op. 107.
34. ———, Conc. p. Violon av. orchestre. Op. 76.
35. ———, 6 ländrische Tänze f. 2 Viol. u. Basse.
36. ———, Fantasia p. 2 Viol., A. et Vclle.
37. ———, Fugha p. 2 V., A. et Vc. Nr. 1. gr. Quat. p. 2 V., A. et Vc. Nr. 2. 3 Quat. p. 2 V., A. et Vc. Nr. 3, 4, 5, 6. Diese 6 in 1 Bande.
38. ***Mühling***, 2 Quat. p. 2 V., A. et Vc. Op. 20.
39. ***Ozi***, Pet. airs connus, variées p. 2 Vc. Op. 9.
40. ***Onslow***, 20e Quint. p. 2 V., A. et 2 Vc. Op. 45.
41. ———, 3 Quint. etc. Op. 1. Liv. 2.

42, 43. ———, 24e et 25e Quatuor etc. Op. 49, 50.

44. ———, Quintetto etc. Op. 32.

45—47. ***Pixis***, 3 Quatuors etc. Op. 69. Nr. 1, 2, 3.

48. ***Pleyel***, 6 Duos p. Viol. et Vclle. Op. 16.
49. ***Romberg, A.***, 3 Quat. etc. Op. 53. Nr. 3.

50, 51, 52. ———, 3 Quat. etc. Op. 67. et posthume Nr. 1, 2, 3. u. Op. 16.

53. ———, 3 Quat. etc. Op. 1. Edit. corrigée.
54. ———, Grand Quintetto. Op. 23.
55. ———, Sinfonie, arr. en Quint. p. Flûte, 2 V., A. et Basse. Nr. 1.

(Schluss folgt.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 44. Den 28. November 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Briefe über Kunst und Leben.

II.

Das musikalische Treiben Hamburgs scheint in diesem Winter ein lebhafteres werden zu wollen, als es die Zeitumstände sonst wohl mit sich bringen. Die Ursache liegt einfach in der nach allen Seiten hin hergestellten „Ordnung", und in der Belebung des Geschäfts. Die Kaufleute glauben endlich ihre Bank gesichert, und danken jeden Tag ihrem lieben Merkur, der zwar auch der Gott der Spitzbuben ist, daß er preußische Soldaten geschickt, und sie vor den „räuberischen Anfällen" der Demokraten gehütet hat. Uebrigens sollen, wie man mir sagt, die großartigsten Geschäfte in diesem Herbst gemacht worden sein, Geschäfte, welche dem Einzelnen Hunderttausende an Gewinn eingebracht haben. Es ist natürlich, daß dadurch der Sinn auf solche Genüsse hingeleitet wird, welche die behagliche, in sich selbst zufriedene Ruhe mit sich bringt. Man fühlt wieder die Oberherrschaft des Besitzes, und eben im Wohlgenuß dieses Gefühles glaubt man sich berufen, Mitleid zu haben mit den Künstlen, mit den armen Teufeln, die ja auch von der „Revolution" gelitten und die im Grunde nichts weniger als Demokraten waren. Man denkt wieder an's Theater, man beschäftigt sich wieder damit, herumziehende Virtuosen bei sich zu füttern, oder ihnen ein Billet zu ihrem Concert abzunehmen, man protegirt wieder, wie es dem Reichthum, der haute bourgeoisie zukommt. Und die armen Teufel, welche man Künstler nennt, wissen das auch recht gut, sie athmen wieder auf, sie schicken wieder Subscriptionsbogen umher, sie hoffen wieder — Einnahmen. Die misère dieses Treibens nennt man Kunst. Mindestens hat die Gesellschaftssprache keinen anderen Namen dafür, und die Gesellschaftssprache ist bekanntlich die einzige, die von der Mehrheit verstanden wird, und ohne deren Kenntniß man höchstens das Recht hat, sich lächerlich zu machen, oder in Noth und Elend umzukommen.

Es könnte wunderbar scheinen, daß nach so gewaltigen Erschütterungen, wie die der beiden letzten Jahre, das Verhältniß zwischen Kunst und Gesellschaft noch immer dasselbe ist, daß die erstere sich noch immer zur Dienerin der letzteren hergiebt, daß der Künstler noch immer mit der Livréejacke angethan, seine Anerkennung, geistige wie materielle, zu erzwingen sucht, wenn uns nicht eben jene Gesellschaftssprache einfallen müßte, die es liebt, den Schein für das Sein auszugeben, die von Kunst spricht und Handwerk meint. Die eigentliche Kunst hat mit diesen Matinéen und Soiréen, mit dem ganzen Musikwesen, wie es durch die gesellschaftliche Einrichtung sanctionirt ist, gar nichts zu thun. Die eigentliche Kunst schweigt schon lange, weit länger, als die politischen Umwälzungen dauern. Sie hat trotz der bekannten Namen, trotz Berlioz und Fél. David, trotz Meyerbeer und Wagner, trotz Mendelssohn und Schumann keine Lebensäußerung gethan, welche den Herzschlag eines Volkes hätte schneller pulsiren machen, oder ihn in allen seinen Fibern auf eine nur annähernde Weise wiedergeben können. Die Völker

schlichen mühsam dahin, und die Musik dudelte ihnen ihre eigene Schwäche oder auch — Gemeinheit in die Ohren; dann und wann blitzte es auf, dann und wann regte sich die schöpferische Kraft, das ursprüngliche Menschthum, dann und wann rang sich der Ruf nach Befreiung aus der millionenfachen Brust der Völker hervor, und dieser Ruf fand in der Musik sein getreues Echo. Aber so wenig die Völker zur That griffen, eben so wenig hat die Musik eine That aufzuweisen. Zwar hat man versucht, sich zu befreien, und Schumann schreitet auf diesem Wege rüstig fort; aber die wahre Befreiung, die, welche die Freiheit selbst ist, die läßt sich nicht erst versuchen, die ist der electrische Funken, der mit einem Zauberschlage die Menschheit zu neuem Leben durchdringt. Und diese Befreiung, dieses künstlerische Sichlostrennen alles Gesellschaftlichen ist nur dann möglich, wenn die Menschheit sich ihrer selbst wieder bewußt wird, wenn sie nichts Höheres anerkennt, als sich selbst, wenn sie aufhört à tout prix Christ sein zu wollen. Reißt die Throne nieder, auf denen ihr den Gott der Christuslehre gesetzt, und die Fesseln werden fallen, die ihr selbst Eurem Genius angelegt habt. Die Strahlen der Kunst werden dann nicht mehr gebrochen sein und spärlich, verschlammt und vereinzelt auf die Erde fallen. Die Menschheit wird sich selbst ihre Kunst ausstrahlen, und diese Strahlen werden Alle erwärmen, Alle beleben, Alle zu der Ueberzeugung gelangen lassen, daß sie solidarisch verbunden, daß sie Eins sind. Die Einheit zwischen Allem was lebt und ist, diese Einheit zu erzielen ist die Aufgabe des Jahrhunderts. Es hat redlich daran gearbeitet, und die Menschen haben im vorigen Jahre verzweifelte Anstrengungen gemacht, den Gedanken zur That werden zu lassen. Aber der Gedanke muß selbst erst die That sein; dann wird die That der Waffen von selbst wegfallen. Der Gedanke ist noch nicht gefunden, das Räthsel noch nicht gelöst, und eben deshalb werden alle gewaltsamen Revolutionen die heiß ersehnte Frucht nicht bringen. Es fehlt das Genie, das diesen Gedanken in sich trägt, vielleicht daß es am Ende dieses Jahrhunderts auftaucht, um der Menschheit den Weg zu zeigen, den sie zu wandeln hat, will sie sich selbst genügen, gleich wie zu Ende des vorigen Jahrhunderts der Mann erstanden ist, der sich allein genügen wollte auf Kosten aller Uebrigen. —

Indem ich dies schreibe, fällt mir ein Büchelchen ein, das vor kurzer Zeit erschienen ist und das den Titel führt „die Kunst und die Revolution" von Richard Wagner. Ich werde auf die Broschüre später zurückkommen. Nur so viel: der Verfasser hat vollkommen Recht, wenn er sagt: „Wir wollen nicht wieder Griechen werden", wie er denn überhaupt durch diese Arbeit und seine jüngsten Erlebnisse eine größere Theilnahme beanspruchen darf, als er durch seine frühere Thätigkeit veranlassen konnte. Ich lege kein großes Gewicht darauf, daß er in Dresden mitgekämpft hat; aber der wahre Kunstjünger muß revolutionair sein, und daß Wagner dies ist — das hat er in der neuesten Zeit bewiesen. Ich habe lieber den flüchtigen Wagner, als all' die „berühmten" Tonsetzer, die beim warmen Ofen Oratorien, Symphonien und Opern componiren, während es draußen stürmt, und die Völker im ernsten Ringen um die ursprünglichen, geheiligten Menschenrechte begriffen sind. —

Theodor Hagen.

Charakteristik der Hamburger Opernkräfte.

Die Opernkräfte der vereinigten Theater in Hamburg sind in sofern noch immer bedeutend zu nennen, als sie einen nicht gewöhnlichen Zusammenfluß von schönen, kräftigen Stimmen aufweisen. Das Material ist gut, die Ausbildung manchmal vortrefflich, manchmal mittelmäßig, in den meisten Fällen gar nicht. Am meisten musikalische Bildung soll unsere Primadonna besitzen, Frl. Wagner, Nichte des flüchtigen Kapellmeisters, früher in Dresden engagirt. Diese Sängerin hat sich hier sehr viele Freunde gemacht, sie gefällt als „große Sängerin", und das Publikum schwört Stein und Bein auf sie. Wir haben jedoch gefunden, daß diese Sängerin das Loos aller deutschen Primadonnen theilt, d. h. daß sie Mezzo-Sopran ist, und schon deshalb die ersten Partien nicht singen kann, ohne sich und Anderen sehr wehe zu thun. Die Stimme der Wagner hat einige prachtvolle Töne in der Tiefe, aber bei weitem nicht die Höhe, die nöthig ist, um die Valentine, Norma und ähnliche Rollen zu singen. Es ist nicht zu leugnen, daß eine gewisse künstlerische Begabung da ist, so wie auch, daß die Sängerin einige Studien in Veredlung des Tons gemacht hat; aber es ist auch wiederum nicht zu leugnen, daß die Manier des Herüberziehens der Töne unter sich bei ihr noch in voller Blühe steht. Mit einem Worte, Frl. Wagner ist ein recht guter Mezzo-Sopran, aber noch lange keine „große Sängerin". —

Frl. Michalesi, die Verlobte unseres Kapellmeisters, welche vor Ankunft der Wagner die erste Sän-

gerin machte, ebenfalls ein Mezzo-Sopran, beinahe Alt, ist nach Dresden abgereist. Sie hat dort ein lohnendes Engagement gefunden. Ihr Romeo war eine imposante, äußere Erscheinung. Frl. Nier heißt unsere zweite Sängerin. Vor einem Jahre noch im Chor, singt sie jetzt wie eine „gemachte“ Sängerin. Viel Talent, schöne Stimme, musikalisch, Mezzo-Sopran. Sie wird sich binnen Kurzem mit unserem ersten Tänzer verheirathen und damit sehr bald ihre Carriere schließen. Frl. Trietsch singt zweite, jugendliche Partien und Soubretten (Aennchen, Zerline). Hübsche Zerline, sehr schöne Stimme, wird damit endigen, daß sie eine „gute Partie“ macht. —

Mad. Howitz-Steinau nennt sich die erste Coloratur-Sängerin. Eine junge Wittwe, interessantes Aeußere, besitzt Vermögen und, wie aus einzelnen Nüançen in ihren Darstellungen hervorgeht, Esprit. Sie singt mit Talent, ohne Schule — ein Mischer. Trotzdem war sie in Paris. Uebrigens könnte die Dame, wenn sie wollte, bald Viel leisten.

Der Stimmfonds der Männer übertrifft noch den der Damen. Obenan steht Ditt. Die großartigste Tenorstimme, welche augenblicklich in Europa existirt. Das ist unverwüstliches Metall; aber — das ist auch Alles. Von einer Stimm- oder gar von einer musikalischen Bildung kann nicht die Rede sein. Wenn der Mann singen, wenn er fühlen, wenn er spielen könnte, so müßte er Alles übertreffen, was je auf den Brettern gehört worden ist. Und doch hat er einige Stellen als Raoul, mit denen er jedes Publikum enthusiasmiren wird und muß.

Die Bässe sind eigentlich keine; aber wo sie auch hernehmen? Der Bariton, Hr. Carl Becker, hat eine schöne Höhe und von Wien her einige im italienischen Geschmack mit Glück angebrachte Verzierungen. Schüttky heißt der Mann, der den St. Bris in den „Puritanern“, den Onkel der Elvira und ähnliche Rollen singt. Viel Material, wenig Schule, scheint Talent zu haben. Uebrigens erinnert man sich, wenn man unsere Bässe hört, mit großer Sehnsucht des Staudigl'schen Tones unseres Dalle-Aste.

Hr. Lindemann, früher in Dresden, singt den Marcel, Caspar u. s. w. Kräftige Stimme, wenig Tiefe, noch weniger Ausbildung; aber dem Anschein nach Verstand und Talent.

Mit diesen Kräften, unterstützt von einem tüchtigen Chor und einigen markigen Anfängerstimmen, so wie auch von einem sehr respectablen Orchester, müßten ganz gute Opernvorstellungen zu erzielen sein, wenn nicht die Liebe und Begeisterung bei den Executanten dadurch geschwächt würde, daß man immer dieselben Geschichten auftischt. Die Leute kommen aus Robert, Hugenotten, Freischütz u. s. w. nicht heraus, und singen natürlich zum großen Theil mit Unlust. Die Ursache liegt einerseits an mangelnden, tüchtigen Regiekräften, hauptsächlich aber darin, daß so wenig geschrieben wird, was nur einigermaßen Aussicht auf Erfolg bietet. Freilich bleibt auch Vieles liegen, was recht gut berücksichtigt werden könnte. So z. B. die allerliebste Oper „das Diamantkreuz“, die ohne Prätension auftritt, und eben deshalb gefallen muß; aber im Ganzen läßt sich wenig Erfreuliches von der Productionskraft auf dem Gebiete der Oper sagen. Gut wäre es, wenn einige literarisch- und musikalisch-gebildete Männer von Talent und allseitigem Wissen sich zu Regisseuren der Oper heranbildeten, wahrscheinlich würde dann unser Opernwesen um ein Bedeutendes besser werden.

Kleine Zeitung.

Meißen. Erstes Abonnementconcert am 8ten November. Je mehr die politischen und materiellen Fragen in den Vordergrund des Lebens treten (und am Ende kommt doch auch die Politik auf sehr materielle Interessen hinaus), um so mehr muß sich der Verehrer der Kunst über jeden Genuß freuen, der ihm nicht von einer handwerksmäßigen Speculation, sondern von der Liebe zur Kunst selber geboten wird. Eine derartige äußerst freundliche Erscheinung bildete das oben genannte Concert, welches den zufällig in Meißen anwesenden Referenten durch seine Gediegenheit wahrhaft überraschte. Gleich die Anfangsnummer, Mendelssohn's Ouvertüre: „das Mährchen von der schönen Melusine“, beurkundete den Fleiß, welchen Hr. Musikdir. Hartmann auf die Ausbildung seines Orchesters verwendet, und es verdient dies öffentlich um so mehr hervorgehoben zu werden, als die locale Anerkennung in keinem richtigen Verhältnisse zur Thätigkeit des Directors zu stehen schien. — Die folgenden Nummern machten uns mit mehreren jüngeren Dresdner Künstlern bekannt, denen man sämmtlich eine gute Laufbahn versprechen kann, wenn sie ihre Mittel mit dem nöthigen Fleiße ausbilden; das Duett aus Jessonda zwischen Nadori und Dandau („Du hast dem Opfer dich entzogen 2c.“) wurde mit Geschmack vorgetragen von Hrn. Opernsänger Rudolph (Tenor) und Hrn. Actuar Fiedler (Baß); die Stimmen Beider sind schön, wie sich auch in den späteren Solopiecen auswies, und es war nur zu bedauern, daß die akustischen Verhältnisse des langen und zu niedrigen Concertsaales gerade auf den Gesang besonders ungünstig wirkten; vielleicht ließe sich dem sehr fühlbaren Man-

gel an Resonanz durch eine Erhöhung des Orchesters abhelfen. Dem Duett folgte das Mendelssohn'sche Concert für Violine, mit welchem Hr. Kammermusikus Seelmann sich als tüchtiger Künstler zu erkennen gab; Reinheit des Tones und eine kecke, sichere Bogenführung, u. A. ein sehr gutes Staccato, zeichnen den noch jungen Künstler vortheilhaft aus; anerkennenswerth ist es, daß sein Vortrag das stellenweise affectirte Wesen des leidigen Virtuosenthums vermeidet, und den Zuhörer nicht auf die technischen Schwierigkeiten der Pièce förmlich aufmerksam macht. — Den Schluß des Ganzen bildete die zweite Beethoven'sche Symphonie (D-Dur), deren Ausführung wir als eine, sowohl in technischer als ästhetischer Beziehung, sehr gelungene bezeichnen müssen; das Orchester befriedigte vollkommen die Erwartungen, welche man nach der Anfangsouvertüre zu machen berechtigt war. — Möchten diese anerkennenden Zeilen eines Fremden eine kleine Aufforderung für Hrn. Musikdir. Hartmann sein, auf dem glücklich begonnenen Wege fortzufahren, und wir wünschen schließlich, daß es ihm gelingen möge, sein Publikum auf die höhere Stufe des Verständnisses classischer Musik zu heben.

Dresden, am 9ten November 1849.

Prof. Dr. Schl.

Magdeburg. Das erste Concert der Harmonie-Gesellschaft brachte die Symphonie in B-Dur von Schumann, unter Mühling mit großer Sorgfalt einstudirt und in Anbetracht der Schwierigkeiten brav executirt; Arie von Beriot, Romanze aus „Figaro" und Lied von Gollmick („die plaudernden Lüftchen") mit gut geschulter Stimme und, namentlich das letzte Lied, mit Beifall vorgetragen von Frl. Wiedemann, der nur eine größere äußere Ruhe fehlt, um im Concertsaal lebhaftere Anerkennung zu finden. Romanze von Mercadante und Arie aus „Don Juan" (G-Dur) sang Hr. Turwald mit nicht großer, aber jedenfalls sorgfältig ausgebildeter und angenehmer Stimme, und gewann durch den einfach-edlen Vortrag der Arie die verdiente laute Anerkennung. Hr. Ahrend, ein junger, talentvoller Violoncell-Virtuos, spielte ein Andante Cantabile und Mazurka von Servais und Schubert's „Ave Maria". Sein Vortrag war bei schönem Ton diesmal nicht der ruhige und sichere, den wir an ihm gewohnt sind. Den Schluß bildete die Ouvertüre zur „Stummen". — Der Besuch war mäßig, sehr mäßig.

Im zweiten Concert im Logenhause hörten wir die Symphonie in B-Dur von Beethoven, Ouvertüre zur Vestalin von Spontini, im Ganzen frisch und kräftig, der letzte Satz der Symphonie jedoch etwas unruhig gespielt; G-Moll Concert von Mendelssohn und zwei kleinere Salon-Compositionen von Willmers und Thalberg, von Hrn. A. Golde brav und mit verdientem Beifall vorgetragen. Frl. Wiedemann erfreute vorzugsweise durch ein Lied, während man die erste Arie des Pagen aus „Figaro's Hochzeit" für den Concertgebrauch nicht glücklich gewählt und daher die Sängerin die lebhafte Anerkennung nicht fand, die ihr bei besserer Wahl gewiß zu Theil geworden wäre. — An Hrn. Concertmstr. Beck haben wir in den bisherigen Concerten mit Freuden wahrgenommen, wie er bei Ausführung der Orchesterwerke immer mehr das deutsche, kräftige Element in sich aufnimmt; wir hoffen, daß er recht bald auch mit einer deutschen Solo-Leistung hervortreten und hierin ebenfalls die so eben gerühmten Fortschritte bewähren, zugleich aber auch dadurch den oft gemachten Vorwurf, daß er nur französische Compositionen spiele und spielen könne (was für einen deutschen Concertmeister allerdings nicht ziemlich wäre), von sich entschieden ablehnen werde.

Das zweite Concert der Harmonie fand am 14ten November Statt. Den Glanzpunkt, nicht blos der heutigen, sondern überhaupt der bisherigen Concert-Aufführungen, bildete Beethoven's F-Dur Symphonie und die Figaro-Ouvertüre, wenn auch beide weniger allgemein applaudirt, als die zum Schluß, allerdings ebenfalls recht brav gespielte Ouvertüre zu „Struensee" von Meyerbeer. Das Orchester und sein Dirigent, Hr. Julius Mühling, wollen indessen von dem Schweigen des Publikums nach solcher, wirklich glänzenden Execution nicht auf Mangel an Anerkennung oder innerer Theilnahme schließen. In diesem Concerte wenigstens war dies durchaus nicht der Fall, wie auf allen Gesichtern zu lesen stand. — Zum ersten Male in diesem Winter hörten wir die Gnaden-Arie von Frl. Sulzer nebst einigen Liedern mit gewiß guter, aber durch ein fortwährendes Tremoliren des Tones nicht angenehmer gewordenen Stimme singen. Hr. Concertmstr. Beck spielte keine deutsche, sondern leider nur eine mittelmäßige französisch-belgische Composition von Leonard, zwar über Erwarten schön in Beziehung auf Ton und Gesang, und ziemlich sicher in Ueberwindung der ungemeinen Schwierigkeiten, allein ohne jenen wollüstigen Schmelz, ohne jene lüsterne Glätte, welche hier Geist und Gefühl ersetzen müssen.

Vermischtes.

Leipzig. Die Proben zum „Diamantkreuz" von Saloman haben bereits begonnen; die Oper wird in den nächsten Wochen zur Aufführung kommen. — Am 19ten November fand hier das erste Concert des Musikvereins „Euterpe" Statt; es wurde mit einer bis jetzt noch nicht gehörten Symphonie von Franz Schubert, C-Moll, eröffnet. — Frl. H. Nissen, unsere Concertsängerin, wird nächstens auch im Theater auftreten.

Ferd. Hiller wird diesen Winter auch die Kölner Concerte dirigiren. Die feste Uebernahme dieser Stellung von seiner Seite ist noch zweifelhaft.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 45. Den 2. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Herr Silcher und das Volkslied.

Als der große Maler Raphael Sanzio von Urbino weiland in Rom die Aufsicht über die Ausgrabungen alterthümlicher Schätze führte, fertigte der große Bildhauer Michelangelo Buonarotti ein Apollobild im Geiste der alten Bildnerkunst, grub dieses Steinbild, nachdem er eine Hand desselben abgebrochen und verborgen hatte, nächtlicher Weise heimlich an einem Orte ein, wo Nachgrabungen angestellt werden sollten, und wartete dann den Erfolg ab. Die Gräber stießen bald auf das Apollobild, enthoben solches vorsichtig dem Boden, stellten es zur Beurtheilung der Sachverständigen auf, die bald unter Vorsitz des göttlichen Raphael erschienen. Alle erklärten das Bildwerk für eine Blüthe des Alterthums, erklärten sie für eine der vorzüglichsten Blüthen, die je aufgefunden worden. Mitten unter dem allgemeinen Jubel trat nun Meister Buonarotti auf, paßte die abgebrochene Hand an die Bildsäule und gab sich als den Urheber des Kunstwerkes zu erkennen. Die nächste Folge der Ueberraschung war die, daß man die neuere Kunst der alten nicht mehr so ganz unterordnete, und nun den Meister, welcher das falsche Urtheil durch seine List hervorgerufen, um so mehr achtete, ohne daß man jedoch Raphael, welcher sich in seinem Urtheile irre leiten lassen, eben mißachtet hätte; im Gegentheil scheint es ihm zum Ruhme gereicht zu haben, von einem Buonarotti irregeführt worden zu sein.

Was diese alte Geschichte hier in einer musikalischen Zeitung soll? — Nun eben zu einer Vergleichung zu dienen, eine billige Beurtheilung von Seiten des Volkes einzuleiten, das einerseits Hr. Silcher anruft, welches ich anzurufen mich erdreiste, obschon ich mich weiter nicht mit Raphael zu vergleichen wage; obgleich ich auch Hrn. Silcher nicht ferner mit Buonarotti in Vergleich bringen will.

Hr. Silcher, welcher seit etwa einem Jahrzehnt *) für Männerstimmen vierstimmig bearbeitete Volkslieder (deutsche) herausgiebt, beklagt sich auf dem Umschlage des jüngst erschienenen 9ten Heftes dieser fortgesetzten Sammlung, in einem sehr bittern Tone über die Liedersammler, welche Volkslieder, die er früher gesammelt, jetzt für einzelne Zwecke, Studentengesang u. s. w., abgedruckt oder bearbeitet hätten; er klagt darüber, daß man mit dem Abdrucke noch fortgefahren, nachdem er in dem 8ten Hefte seiner Lieder (das wohl so sehr alt nicht sein kann) sich als Tonsetzer mehrerer dieser Lieder bekannt habe. Dann beschuldigt er den verstorbenen Kriegsrath Kretzschmar und den Unterzeichneten, daß sie schon im Jahre 1840 Lieder seiner Erfindung in Volksliederbücher aufgenommen, bevor er diese selber durch Druck der Oeffentlichkeit übergeben, führt diese Lieder namentlich an, und spricht dann schließlich von der Volksliederhalle, die ich mit Rietz herausgebe. Er beschuldigt dieses Werk derselben Sünde, wirft dem Ton-

*) Die Musikverleger haben leider noch immer nicht das Verlagsjahr ihren Werken beidrucken wollen, erschweren noch fortwährend derweise die Geschichtsforschung, und setzen mich eben auch nicht in Stand, genau sein zu können.

setzer Rietz vor, daß derselbe eine zu künstliche Stimmführung bei Herausgabe dieser Lieder beobachtet habe. Schließlich droht Hr. Silcher mit dem Gesetze, mindestens mit dem Zorne des Volkes, den er gegen die Versündiger künftig stets auf dem Deckblatte seiner Liederhefte herauf zu beschwören gedenkt. Das deutsche Volk, wie die auswärtigen Völker, zu denen Hrn. Silcher's Liedersammlungen gedrungen sind, haben aber in diesen Zeiten ihren Zorn zu anderen Dingen aufzusparen, werden ihn nicht an ein so harmloses Ding, als ein Lied ist, setzen, so daß ich nicht nöthig hätte, hier noch weitläufig vorzubeugen; da aber Hr. Silcher vom Gesetze spricht, also mir wie Anderen ein Unrecht vorzuwerfen glaubt, das meiner Ehre nicht gleichgültig sein darf, steh' ich ihm hier, wie allenthalben Rede.

Volkslied nenne ich das Lied, das einmal durch die innewohnende Volksthümlichkeit in Wort und Weise ein Volk, oder einen Theil des Volkes also angesprochen hat, daß es (das Volk) dieses Lied in seinen Schatz aufgenommen, daß es dasselbe mündlich fort und fort überliefert. Jeder Mann aus dem Volke ist hier Eigenthümer, hat ein Recht an dem Schatz, jedem steht zu, diesen Schatz nach seinen Einsichten zu verbreiten, zu vererben. Es ist nicht nothwendig, daß der Name des Dichters gerade bekannt sei, daß der Erfinder der Weise nachgewiesen werden kann, aber zu natürlich ist es, daß dieses Lied einen Dichter, einen Tonsetzer gehabt hat, nur daß dieser selbst nicht der Mühe werth gefunden, seinen Namen zu verewigen, daß den Zeitgenossen mehr am Liede als an dem Namen der Liedermeister lag. Durch diesen Umstand, durch das Unbekanntsein des Dichters ist denn auch dem Forscher eine starre Schranke gesetzt: das eigentliche Alter, den Ursprung des Liedes zu ergründen. Er kann hier mehr nur auf die äußere Sprachform, auf den inneren Gehalt, auf den Inhalt achten, um aus diesen die Zeit zu ergrübeln. Doppelt schwer wird dieses dadurch, daß die mündliche Ueberlieferung leicht die Sprache ändert, diese jedesmal nach dem Ueberlieferer umbildet, die Mundarten wechseln, Lesearten entstehen läßt, daß Reimzeilen und ganze Gesetze zukommen oder weggelassen werden. Auch in tonlicher Hinsicht erleidet das Lied Einflüsse, wird im Laufe der Zeiten umgebildet, hat hier Wiederholungen und Formen, die es dort nicht hat, weicht in dieser Landschaft aus, wo es sich in der anderen in derselben Tonart hält. Kurz es giebt eben sowohl tonliche als dichterische Lesearten, unter denen der Sammler die Wahl hat.

Schreiber dieses ist in einem Winkel Deutschlands geboren, wo vielleicht die ältesten Weisen, wo die größte Menge der Weisen sich im Volke lebendig erhalten. Er hat von seiner frühesten Jugend den Schatz hüten und verbreiten helfen, erst dessen unbewußt, in der Schule aber schon durch den jüngst verstorbenen Dichter Wilh. Smets, seinen Lehrer, in wissenschaftlicher Weise angeregt, später durch Thibaut, seinem Meister auf der Hochschule, befeuert. Trotz des letzteren Lehrers, hat er aber auch nie den Schatz überschätzt.

Weit entfernt, jedes Volkslied für unmittelbare Eingebung des heiligen Geistes zu halten, ist er der Ueberzeugung geblieben, daß jeder tüchtige Tonsetzer, wenn er es eben will, dahin gelangen kann, ein Lied in der Volksweise zu schaffen, dem aus dem Volke Geschaffenen gleich zu kommen. Er wollte als Sammler nur das bereits Vorhandene, weil es einmal die Feuerprobe bestanden, eben erhalten wissen, wollte das Volksthümliche, als aus dem Volksleben Emporgewachsene, weiter pflegen, zur Fortbildung aufheben. Er sammelte daher allenthalben, wo sich Gelegenheit bot, und theilte Kretschmar, der schriftlich seine Bekanntschaft machte, seine Sammlung bereitwillig mit. In Kretzschmar irrte er sich aber. Er fand, daß dieser Mann blos Sammlungen anderer Freunde, unter denselben sehr mangelhaft aufgeschriebene, z. B. die Haxthausen'sche *), durch einander würfelte, Verstandenes und Unverstandenes, Gesichtetes und Ungesichtetes ohne die geringste Auswahl zusammenstellte. Als der Herausgeber über dem Unternehmen starb, vollendete er das Werk aus Freundschaft für den Verleger und wie er glaubt, indem er mehr Ordnung in den Stoff brachte, bessere Lesarten in Lied und Weise vorlegte. Wenn hier und dort noch Fehler vorkommen, wird der Umstand entschuldigen, daß kein eigenes, noch gehörig vorbereitetes Werk, daß ein schon begonnenes fremdes fortzusetzen war.

Erst vor zwei Jahren entschlossen wir uns, mein Freund, der damals in Düsseldorf thätige Tondichter J. Rietz, wie der Unterzeichnete, die bis dahin gesammelten, noch einmal verglichenen Volkslieder herauszugeben. Wir hatten uns den Zweck vorgestellt, den Liederschatz des Volkes, der sich bis dahin in einzelnen Stämmen und Zweigen, meist nur in den unteren Volksschichten erhalten hatte, dem ganzen gesammten Volke an's Herz zu legen, ihn für die höhere Gesellschaft zugänglich zu machen. Das Volk mag nun über die Arbeit entscheiden. —

---

*) Der ehrenwerthe, der Tonkunst unkundige Sammler soll seine Melodien durch einen Bedienten haben aufschreiben lassen, der etwas Flöte spielte und so nach der Weise umhertappte.

Ich habe hier so weit ausholen müssen eben um zu den Anschuldigungen zu kommen, um den Stößen zu begegnen, welche mich, welche meine Schicksalsgenossen, die anderen Liedersammler treffen sollen.

Ich bin wie sie, wir sind wie der oben angeführte Raphael, getäuscht worden. Wir haben, wenigstens ich habe ein Lied, oder mehrere Lieder aus dem Volksmunde aufgeschrieben, und diese Lieder, nicht nur für Volkslieder gehalten, sondern auch anderen als solche mitgetheilt. Jetzt kommt aber Hr. Silcher, wie jener Buonarotti, und sagt, daß er diese Lieder gesetzt habe. Er sagt dieses jedoch ohne die Finger, die abgebrochene Hand an das mangelhafte Bildwerk zu setzen, das ihn als Verfasser desselben unbezweifelbar herausstellen könnte. Ich erinnere mich noch deutlich, daß ich mir das Lied „Morgen muß ich weg von hier", wie das andere: „Es ritt ein Jäger wohl gemuth" vor zweiundzwanzig Jahren in Heidelberg aufschrieb, erinnere mich, daß ich das Lied „Als die Preußen marschirten vor Prag" noch zehn Jahre früher am Niederrhein von Gimpeln (Dompfaffen) singen hörte. So gemein war das Lied, daß die Bauern es ihren Stubenvögeln einlernten. Ich konnte also diese Lieder wohl in gutem Glauben für Volkslieder halten und ausgeben. Hr. Silcher sagt selber in seinem Angriffe, daß wir sie herausgegeben vor ihm, ehe er sie selber bekannt gemacht; er entlastet uns daher selber vollkommen, giebt uns selber Waffen gegen ihn in die Hände. Wenn wir zu ihm sagen wollten: beweise uns denn, daß du diese Lieder gemacht hast, daß wir nicht vielmehr die ersten Auffinder oder gar die Verfasser sind. Wie vermöchte er dieses? Aber nein, ich will Hrn. Silcher glauben, daß er die Lieder vor dreißig Jahren niederschrieb und in's Volk streute; aber diese Einräumung ist doch auch das letzte, das ich, das ihm meine Schicksalsgenossen zugestehen können. Wenn man über Jemand klagen könnte, wär' es über Hrn. Silcher selbst, daß er seine Lieder so ausstreut, daß er sie später als Volkslieder herausgiebt, als geistiger Urheber den übrigen Sammlern Muth macht und sich nun hinterher gegen diese Sammler beschwert. Hr. Silcher sollte sich mit der Genugthuung begnügen, daß seine Geisteskinder eben Volkslieder geworden sind, aber nicht noch hinterher kindisch über diejenigen zürnen, welche er damit, wenn auch nicht unehrenvoll, angeführt hat, indem diese Herren glauben, alten Volksliedern zu begegnen. Derjenige, welcher Geld unter das Volk auswirft, darf nicht zürnen, wenn Dieser, wenn Jener darnach langt, darf bei dem Zugreifen nicht über Verletzung seines Eigenthums klagen; so muß der Dichter, der Sänger, welcher Volkslieder unter das Volk streut, sich freuen, wenn er damit zu Stande kommt. Er muß im Gelingen des Werkes seinen schönsten Lohn, seinen Stolz finden, und den, der sich seiner Arbeit freut, der sie unschuldig weiter trägt, nicht angeifern. Der aber, welcher Andere anfeindet, daß sie Lieder aus dem Volke aufgeschrieben hätten, sollte wenigstens selber keine aus anderen Werken abgeschriebene als Volkslieder ausgegeben haben, damit er nicht am Ende den Stab über sich selber brechen muß. In Hrn. Silcher's Sammlung steht aber gerade auch das Lied „In einem kühlen Grunde", das er jetzt für ein Eichendorff'sches ausgiebt, steht das Lied „Steh' ich auf in finstrer Mitternacht", das von W. Hauf herrührt, von diesem zu einem alten Volksliede gedichtet ist, steht „Es gefällt mir nummen eine", das sich von Hebel herschreibt, „dicht von Felsen eingeschlossen", das aus Tiek's heiliger Genoveva entlehnt ist, „Ich hatt' einen Kammeraden", das L. Uhland gesungen hat. Ferner giebt er das Lied „Glocke, du klingst fröhlich", das der ältere Fesca schon setzte, die Lieder „Mein Schatzerl isch hübsch" und „Tra ri ro!" *), welche K. M. v. Weber eben auch schon aufschrieb und herausgab.

Wir wollen hier Hrn. Silcher wegen der Freiheit, die er sich in Aufnahme genannter Lieder genommen, keiner großen Sünde zeihen, beanspruchen, aber dasselbe Recht, welches er sich gegenüber anderen Dichtern und Tonsetzern genommen hat. Wie groß Hrn. Silcher's Verdienste um das Volkslied, um den Volksgesang sein mögen, die wir gern nach allen Richtungen anerkennen und beloben, so ist er doch kein Generalpächter des Volksliedes, hat er noch weniger darüber zu entscheiden, was ein Volkslied sein soll, was keines. Alle andere Felder der Tonkunst können eher verpachtet werden, als gerade das vorliegende. Das Lied, das Volkslied muß, mit dem Bauern zu reden, Almende bleiben, und wenn die ganze Zauberflöte einmal vom Volke gesungen würde, hätte selber Mozart sein Recht daran verloren, gehörten die Weisen eben nur dem Volke an.

Zuletzt noch ein Wort über die Bearbeitung. Hier ist uns Verstümmelung der Weise (der Melodie) vorgeworfen. Wir haben sie aber stets nach dem Gesange des Volkes aufgeschrieben, haben unter den Gesangarten, wo wir verschiedene hörten, uns gerade die gewählt, welche uns die schönste und volksthüm-

*) Beinahe dieselbe Weise wird in Franken, wird am Niederrhein bei Festen des Volkes zur Frühlingsnachtgleiche gesungen, die aus dem Heidenthum zu stammen scheinen, die Olaus Magnus schon beschreibt: und doch will Silcher das Lied gesetzt haben?

lichste dünkte. Ist nun irgend ein Lied eines lebenden Tonsetzers in das Volk übergegangen, von dem Volke nach seinen Bedürfnissen, nach seinem tonlichen Gefühl umgearbeitet worden, so kann der Meister wohl sagen, daß sein Lied allerdings verstümmelt worden sei; der Mann des Volkes wird aber entgegnen, daß es höchstens nach des Volkes Bedürfniß umgearbeitet ist, von ihm oft sogar verschönert worden. Dieses ist hier unsere Rechtfertigung.

Die tonliche Bearbeitung ist ebenfalls nicht nach dem Geschmacke Hrn. Silcher's, namentlich nennt er ein Lied „Mei Mutter mag mi net", dem das chromatische Gewand unpassend erscheine. Am Werke betheiligt, steht mir nicht an, dasselbe zu loben, muß ich Lob und Tadel Anderen überlassen. Die Sänger des Liedes mögen aber bedenken, daß das genannte ein sehr trauriges ist. Wenn also der Tonsetzer in der Bearbeitung, wie es vielleicht Hr. Silcher gethan haben würde, nur den Grundton mit dem Dominantenaccord abwechseln lassen, was freilich auch klingt und leichter zu bearbeiten ist, als das wirklich Vorliegende, so wäre ein ganz heiteres Lied, wenn nicht gar ein Gassenhauer daraus geworden. Sollte der tonliche Theil dem innewohnenden dichterischen Geiste entsprechen, konnte meines Erachtens nicht weniger geschehen, als in der Bearbeitung wirklich geschah. Der Tonkundige, welcher Volkslieder bearbeiten will, hat zwei Abwege zu vermeiden: dieselben gemein zu setzen, dadurch überlangweilig zu werden (was besonders bei mehreren Strophen nicht ausbleiben kann), oder das Gegentheil, sich zu sehr in künstliche Formen zu verirren, und so das Gefühl des Volksliedes beim Hörer zu vernichten. Der Mittelweg ist wohl der beste. Mag das Volk selber entscheiden, ob wir ihn getroffen.

Was unsere Absicht anbelangt, sind wir reine Demokraten im edelsten Sinne des Wortes gewesen; strebten wir, die Gesänge des Volkes zu geben, nicht wie sie etwa in der Bierstube blos erklingen, sondern sie so auszustatten, daß sie, ohne ihre Bedeutung zu verlieren, aus jedem Gesellschaftssaale erklingen können, daß sie die alten volksthümlichen Weisen in die Höhe verpflanzen, dafür aber die auf deutschem Boden entsprossene Tiefe der Kunst, der tonlichen Auffassung, in die Tiefe des Volkes tragen.

Diese Worte zur Verständigung, Hrn. Silcher gegenüber, zur Rechtfertigung vor dem deutschen Volke, für das ich mit dem Freunde aus den reinsten Absichten gearbeitet habe.

Wilh. v. Zuccalmaglio (Waldbrühl).

Leipziger Musikleben.

Erstes Concert des Musikvereins „Euterpe".

Ehe wir zur Besprechung des ersten diesjährigen Euterpe=Concerts schreiten, haben wir noch einiges Allgemeine vorauszuschicken.

Die Euterpe ist in eine neue Phase ihrer Entwickelung getreten — ein neues Directorium hat die Leitung übernommen, und wir sind geneigt zu glauben, daß dem Institute dadurch ein kräftiges, frisches Gedeihen gesichert werden wird. Der Redact. dies. Bl. (Director des Vereins) hat im Leipz. Tageblatt vom 17ten Nov. einige Worte über die Grundsätze veröffentlicht, die von den Leitern der Anstalt befolgt werden sollen. Zuvörderst hat man sich die Aufgabe gestellt: möglichst für Aufführung neuer Werke zu sorgen. Das ist lobenswerth; denn auch wir stimmen in den Tadel ein, den Hr. Brendel gegen viele bedeutende Orte ausspricht — daß sie sich nämlich systematisch gegen alles Neuere absperren, und nur das Heil der Kunst in der Vergangenheit suchen. Jede Periode schafft Gutes und Schönes; das Verzweifeln an den Leistungen der Zeitgenossen ist ein Verzweifeln an der Kunst selber; die Unendlichkeit der Kunst wird durch diesen Stabilismus geleugnet und der Weiterbildung ein Damm entgegengesetzt. Wenn aber die Concertdirection Werke der jüngeren Tonsetzer dem Publikum vorführt, so soll natürlich nicht damit gesagt sein, daß unsere anerkannten Meister dadurch zurückgesetzt werden sollen. Im Gegentheil! Die Werke der Classiker werden immer den Kern der Concerte bilden und bilden müssen.

Das Programm des ersten Concerts war ein glücklich zusammengestelltes und wir gehen nun zur Besprechung der einzelnen Stücke desselben über. — Zuerst haben wir über eine Symphonie (C=Moll) von Franz Schubert zu berichten, die das Concert eröffnete. Sie ist noch Manuscript, und wir danken dem Directorium, daß sie diesen Schatz zuerst an's Licht gebracht hat. Die Symphonie ist weder in Anlage noch Ausführung mit der großen C=Dur Symphonie zu vergleichen; sie ist kleiner angelegt und der Schwung der Gedanken ist nicht so gewaltig. Aber sie bietet des Schönen so mancherlei in ihren vier Sätzen; namentlich will uns der letzte Satz in seiner lodernden Leidenschaftlichkeit als der bedeutendste erscheinen, wo sich der Componist auch mehr von dem Einflusse Haydn's und Mozart's emancipirt. Reich an interessanten harmonischen Combinationen ist auch das Andante — kurz, wir freuen uns unendlich, ein Werk kennen gelernt zu haben, das bedeutsam ist in

der Entwickelung Schubert's *). Die Ausführung unter der Leitung des Hrn. A. F. Riccius (Musikdir. des Vereins) war eine recht gelungene. Wir glauben nicht voreilig zu sein, wenn wir ihm viel Directionstalent zusprechen, denn auch die übrigen Orchestersachen: die Euryanthen- und Hebriden-Ouvertüre gingen sehr gut zusammen und wurden den einzelnen Schattirungen und Nüancen ihr Recht angethan. — Von Frau Rosalie Tittel, geb. Schulz, hörten wir die Scene und Arie: „Ah perfido" von Beethoven, die Cavatine „Glöcklein im Thale" aus Euryanthe, und zwei Lieder: „Er ist gekommen" von R. Franz, und „Er ist mein" von Esser. Frau Tittel befriedigte uns am meisten durch den Vortrag der Lieder; bei den Arien vermißten wir ein tieferes Erfassen und Durchdringen. Mit dem bloßen forte und piano ist es nicht gethan; das sahen wir bei der Arie „Ah perfido", wo uns eine Monotonie im Vortrag unangenehm berührte. Zudem hat Frau Tittel noch sehr auf die Intonation zu sehen, und ihre Tonbildung bedarf auch noch der Nachhülfe. Uebrigens wollen wir der Befangenheit auch Vieles zuschreiben, was nicht so angenehm wirkte, und außerdem dürfen wir nicht unterlassen hinzuzufügen, daß die Sängerin eine gründliche musikalische Bildung besitzt, was von sehr vielen ihrer Colleginnen durchaus nicht gesagt werden kann. Hr. Hugo Zahn (Concertmeister des Vereins) spielte die Variationen von Vieuxtemps über das Thema aus dem Piraten in bekannter eleganter Weise, und erntete reichen Beifall; uns wollte nur scheinen, als habe er das Thema etwas zu langsam genommen. — Chopin's Polonaise (Es-Dur Op. 22) und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn wurden von Hrn. Eduard Epstein, einem früheren Schüler des hiesigen Conservatoriums, vorgetragen. Der junge Mann trat zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit, und daher wird man ein gutes Theil Befangenheit ganz natürlich finden. In Anbetracht dessen wollen wir nicht mit ihm rechten, daß ihm so Manches mißlang. Seine Technik ist eine gute, und wenn er sich bestrebt, auch dem Geiste der Composition tiefer nachzuspüren, so können wir ihm ein gutes Prognostikon stellen. Hauptsächlich möchten wir ihm rathen, das Gesetz des Contrastes nicht außer Acht zu lassen; Chopin namentlich verlangt ein richtiges Vertheilen von Licht und Schatten.

E. Bernsdorf.

(Schluß folgt.)

*) Die Symphonie wird zunächst im 4händigen Clavierauszug bei F. Whistling erscheinen. D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

R. Seuberlich, Op. 1. Phantasiestücke. Whistling. ⅙ Thlr.

Wir haben es hier mit dem Op. 1 eines Dilettanten zu thun, und in Anbetracht dessen würde sich schon ein allzu rigoroses Urtheil verbieten, wenn auch die Sachen weniger werth wären, als sie es wirklich sind. Die Reinheit des Satzes und eine gewisse Formgewandtheit befunden, daß der Verfasser eine ziemlich anständige Stufe der Kunstbildung erlangt hat. Wenn auch die Gedanken nicht gerade eigenthümlich und neu sind, so zeigt sich doch in ihnen ein Streben nach charakteristischem Aussprechen. Am meisten sagen uns die zwei letzten Stücke mit den Mottos von Uhland und Heine zu.

F. Weber, Octaven-Caprice. Wien, Glöggl. 30 Kr.

Ein Stück, das sowohl in Betreff des Kunstwerthes, als auch der Schwierigkeit der Ausführung nicht viel zu bedeuten hat. Eine kurze Einleitung, dann ein syrupsüßes Adagio und zuletzt ein walzerartiger Dreivierteltact, das sind die Bestandtheile der Octaven-Caprice.

J. Wolf, Bifolien. Sammlung von Originalcompositionen. (I. Andante u. Allegro.) Wien, Müller. 45 Kr. C.M.

Wir mußten in Wahrheit lachen, als wir diese genannten Stücke durchsahen. Dieser tönende Titel und dieser klein-

liche Inhalt! Diese spießbürgerlichen Stücke im Jahre des Heils 1849! Wir können nicht anders sagen, als daß der Autor auf Kuhlau'schem Standpunkte steht, und daß er keine Ahnung von der Entwickelung der modernen Kunst zu haben scheint. Ein absichtliches Verschließen gegen neuere Einflüsse scheint uns auch nicht gut denkbar, dafür haben wir den Titel, der doch ganz nach Neuzeit schmeckt — mache nun also der resp. Spieler aus ihnen, was er kann — wir staunen nur und schütteln den Kopf!

J. Wolf, Op. 5. Bilateralien. Glöggl. 30 Kr. C.M.

Der Verfasser spricht sich in einem Vorworte über die Benennung „Bilateralien" aus. Er sagt unter Anderem: „So viele Formen für Musikstücke es giebt, so dürfte es doch möglich sein, neue aufzufinden. Einen Versuch hierzu übergebe ich der Oeffentlichkeit unter der Benennung: Bilateralien. Zweck hierbei ist: ein Musikstück auf zweifache Art darzustellen." Also eine neue Form soll hier geschaffen worden sein, und zur Begründung fährt der Autor fort: „Die erste Bilateralie des gegenwärtigen Heftes beginnt in beiden Abtheilungen mit demselben Thema, aber die Benutzung der einzelnen Glieder desselben und das Fortspinnen der Idee selbst, obgleich die Begleitungsfigur dieselbe ist, gestaltet sich jedesmal anders. Dieses Musikstück könnte man eine Bilateralie der Idee nennen." Dann setzt er noch eine Bilateralie der Materie gegenüber, wo die Melodie der rechten Hand in beiden Abtheilungen Note für Note (also materiell) gleich, aber die Begleitung verschieden ist. Sehen wir nun auf die Ausführung dieser Idee, so müssen wir gestehen, daß wir keine neue Form, sondern nur einen neuen Namen gefunden haben. Die zwiefache Darstellung, die geboten werden soll, ist nur eine geringe Veränderung, die nicht einmal in die Kategorie der Variationen gehört. Einerseits ist die Melodie ein wenig mit Melismen ausgeschmückt, andererseits ist die einfache Viertel-Begleitung in Achtelnoten verwandelt worden; das ist das Ganze — und damit will Hr. Wolf eine neue Form geschaffen haben?! — Er thäte besser, wenn er in den schon vorhandenen etwas Besseres gäbe, als was hier geboten ist. Wir wollen die Unbedeutendheit der Stückchen, die wirklich jammervoll ist, nur eben mit dem Versuch „neue Formen zu erfinden" (sic) entschuldigen.

J. Wolf, Op. 6. Romanze u. Ballade (Bifolien und Bilateralien). Glöggl. 45 Kr. C.M.

Eine Art Improvisation über die Gedichte: „Wilde Rose" von Saphir, und „der alte Schiffer" von Seidl. Reizlos, unbedeutend — fast widerwärtig.

C. Czerny, Op. 795. VIII Morceaux de Salon de différents caractères. (Nr. I. Chanson sans Paroles. Nr. II. Galop brillant). **Bote u. Bock. Jedes 10 Sgr.**

Es genügt wohl, wenn wir die Sachen blos mit dem Namen „Industrielles" bezeichnen.

H. Cramer, Op. 57. Die Fahnenwacht. Phantasie über das Lied gleiches Namens. (Six fantaisies élégantes Nr. I.) **André. 45 Kr.**

Das allbekannte Lied wird weidlich durchgeknetet und mit Sauce übergossen, weiter können wir darüber nichts sagen.

Guill. Kuhe, Op. 19. Grand Polka di Bravura. **Mechetti. 45 Kr. C.M.**

Mit der Bravour ist's nicht so arg; Dilettanten mögen sich also nicht abschrecken lassen von dem Titel. Das Stück spielt sich gut und kann unterhalten.

G. Kuhe, Op. 20. Romance. **Mechetti. 30 Kr.**

Eine Mischung von Zerfahrenheit und Süßlichkeit.

G. Kuhe, Op. 21. L'offerte. Valse gracieuse. **Mechetti. 45 Kr.**

Aechte Salontournüre; aber manche hübsche Einzelnheiten.

F. Waldmüller, Op. 61. La brise du Soir. Grand Nocturne. **Mechetti. 1 Fl. C.M.**

Ein virtuosisches Effectstück, das gewiegte Spieler verlangt. Uebrigens ist für Alles gesorgt: Triller, Umspinnungsfiguren, Martellato, Octaven — kurz die ganze Armatur der modernen Virtuosität.

R. Willmers, Op. 62. Nocturne. **Mechetti. 30 Kr.**

Die Schwierigkeit ist nicht so bedeutend wie bei den meisten anderen Sachen des genannten Componisten. Gut vorgetragen wird das Stück angenehm wirken.

A. Wolff, Op. 9. La Spagnuola. Nocturne. **Mechetti. 30 Kr. C.M.**

Ein Stück im Bolero-Charakter. Im Anfang klar, aber dann ziemlich confus, außerdem auch ziemlich schwer.

Th. Kullak, Op. 54. Ballade. Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Wird besprochen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

C. Räusche, „Gedenke mein". Melodie f. Pfte. Bote u. Bock. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Schmachtend, unmännlich, bandyartig, und Alles was in die Kategorie gehört, ist diese Melodie; aber weiter nichts.

Für Violine.

Ferd. David, Op. 24. Zwölf Salonstücke (3 Hefte). 1stes Heft. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Wird besprochen.

Instructives für Violine.

G. Hellmesberger jun., Op. 4. Duetten für 2 Violinen. Glöggl. 1stes Heft. 45 Kr.

Für die Brauchbarkeit spricht wohl schon, daß, wie auf

dem Titel bemerkt ist, das Wiener Conservatorium die Duetten zum Unterricht angenommen hat. Wir empfehlen sie ähnlichen Anstalten. Das vorliegende Heft enthält drei Sätze: Allegro, Adagio und Rondo; Schwierigkeit ist gar nicht vorhanden und die Sachen klingen gut.

Für Streichinstrumente.

G. Flügel, 23stes Werk. Quartett (Nr. 1. H-Moll) für 2 Violinen, Alt und Violoncell. Hofmeister. 2 Thlr.

Wir machen vorläufig auf das Erscheinen dieses Werkes aufmerksam, bis uns zu einer Besprechung die Gelegenheit durch eine erneute Aufführung geboten wird. Beim Vortrag bei der diesjährigen Tonkünstler-Versammlung erwarb es sich allgemeine Anerkennung.

J. L. Ellerton, Op. 100. Quintetto en Fa mineur p. 2 Violons, Viola et 2 Vcelles. **André. 4 Fl. 30 Kr.**

Wird besprochen.

Clavierauszüge.

G. Meyerbeer, Der Prophet. Große Oper nach Scribe von Rellstab. Vollst. Clavierauszug, 12 Thlr. Clavierauszug zu zwei Händen ohne Worte, 6 Thlr. 15 Ngr.

Ueber den Text des Werkes wurde schon früher von Paris aus ausführlich in dies. Bl. berichtet; was die Musik betrifft, so hoffen wir auf eine Aufführung, um dann näher darauf eingehen zu können.

Lieder mit Pianoforte.

H. W. Weidt, Op. 1. „Schweizers Heimweh" und „Müllergesellens Klage" von F. Bobrick, für Sopran oder Tenor. Niemeyer. à ¼ Thlr.

Gegen die Auffassung der Texte läßt sich gerade nichts einwenden. Wenn sie auch nicht tief erfaßt sind, so sind sie doch auch nicht vergriffen. Aber eine etwas noblere Gesinnung hätten wir gewünscht! Man sieht dem Componisten an, daß er viel gearbeitet hat; die Formbewältigung macht ihm also keine Schwierigkeit mehr, und darum hätten wir gern gesehen, daß er etwas mehr gegeben hätte, und der Aufschwung etwas kühner gewesen wäre. Noble Gesinnung nennen wir, wenn der Künstler stolz genug ist, abgebrauchte Redensarten zu verachten und vor Allem nicht mit der Kunst leichtfertig zu kokettiren.

E. Biehl, Op. 2. Ständchen. Ged. von B. Niemeyer. ½ Thlr.

— —, Op. 3. „Am Brunnen". Gedicht von E. Minneburg. Ebend. ¼ Thlr.

Zwei Lieder, schlicht und schmucklos, die ein gutes Streben verrathen und mit Fleiß gemacht sind.

M. Klein, Op. 1. „Ihr Auge". Ged. von A. Gigl. Glöggl. 30 Kr.

Ein Lied, das sich anfangs ziemlich hübsch anläßt, nachher aber abblaßt. Der Text ist auch gerade kein Meisterwerk; zum Beleg die Stelle: „Wenn auf dem pestgefüllten Moor ein geisterhaftes Irrlicht spukt, so denk' ich Ihres Auges ꝛc."

Intelligenzblatt.

Neues Tanz-Album f. 1850, f. Piano comp. v. Kais. Hofballdirektor Joh. Gungl, Fahrbach, Gumbert, Schaeffer, Wagner, Köhler, Graziani. Ladenpr. 1 Thlr. Subscrpr. 15 Sgr. Einzeln à 5—12½ Sgr.

Wagner, Transcript. facile p. Piano. Nr. III. „Letzte Rose" aus Martha von Flotow. 7½ Sgr.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Flügel, Gust, Op. 23. Quartett f. 2 Violinen, Alt und Violoncell. Nr. 1. in A-m. 2 Thlr.

Labitzky, Jos., Op. 165. Die Egerländer, Walzer im Ländler-Style, f. Pfte. zweihändig 15 Ngr., vierhändig 20 Ngr., f. Pfte. im leichten Arrang. 10 Ngr., f. Viol. m. Pfte. 15 Ngr., f. Orchester 1 Thlr. 15 Ngr.

— —, Op. 166. Gruss an Leipzig, Galopp, f. Pfte. zweihändig 10 Ngr., vierhändig 12½ Ngr., f. Orchester 1 Thlr. 5 Ngr.

Spohr, Louis, Op. 31. Grand Nonetto arr. f. Pfte. à 4 Mains p. J. Breidenstein. Nouv. Edit. 1 Thlr. 25 Ngr.

Wollenhaupt, H. A., Op. 11. Air varie f. Pfte. 12½ Ngr.

Verzeichniß von Violin-Musik

aus dem Nachlass eines unbemittelten Dilettanten.

(Schluss.)

56. ***Romberg, A.***, 3 Quat. Op. 2. Liv. 2. Op. 5, 7, 11, 30, 53. Nr. 1, 2. Op. 59. Nr. 1, 2, 3. — Diese 10 in einem Bande.
57. ***Romberg, B.***, 3 Duos p. 2 Vclles. Op. 9.
58. ***Rode, P.***, Air var. p. Violon av. V. II., A. et Basse. Op. 10.
59. ———, 7e Conc. p. Violon. Op. 9.
60. ***Reicha***, Concerto p. Viola, av. acc. de plusieurs Instr. Op. 2. Liv. 1.

61, 62, 63. ***Spohr***, 3 Quat. etc. Op. 74. Nr. 1, 2, 3.
64, 65, 66ᵃ. ———, 3 Quat. etc. Op. 58. Nr. 1, 2, 3.
66ᵇ. ———, 2 Quat. etc. Op. 4.
67, 68. ———, 1., 2. Quint. p. 2 Viol., 2 A. et Vclle. Op. 33. Nr. 1, 2.
69. , 3e Quint. Op. 69.
70. — —, 4e Quint. Op. 91.
71. ***Schneider, G. A.***, 3 Quint. etc. Op. 3.
72. ***Salieri***, Sinfonia Nr. 19.
73—75. ***Viotti***, Concerti pour Violon avec orch. Lettre A, B, C.
76, 77. ———, Trios p. 2 V. et Vclle. Op. 16, 17.
78. ———, 6 Sonates p. Viol. av. Basse. Liv. 1.
79, 80. ———, 3 Trios p. 2 V. et B. Op. 5 u. Op. 26.
81. ———, 3 Quat. concert. etc.
82. ***Viotti***, 3 Son. p. Viol. av. Basse. Lettre B.
83. ———, 3 Duos concert. p. 2 Vclles. Op. 7. Liv. 1
84. ***Voigt***, Quatuor etc. Op. 21.
85. ———, Gr. Trio p. V., A. et Vclle. Op. 18.
86. ***Walter***, 3 Duos p. 2 Viol. Op. 3.
87. ***Wranitzky***, 6 Quat. etc. Op. 9.
88, 89. ***Lindpaintner***, 3 gr. Trios p. V., A. et Vclle. Op. 52. Nr. 1, 2.
90. ***Ein Band***, worin: Rode, Quat. etc. Op. 11. — Schneider, 3 Quat. etc. Op. 14. — Wilms, 2 Quat. etc. Op. 25. — Hänsel, 3 Quat. etc. Op. 7. — Benincori, 6 Quat. etc. Op. 8. Liv. 2. — Krommer, 3 Quat. etc. Op. 56. — Voigt, 3 Quat. etc. Op. 20. Liv. 1, 2, 3. — Fränzl, 3 Quat. concert. etc. Op. 9. Nr. 2. — Wranitzky, 3 Quat. etc. Op. 40. Liv. 1.

NB. *Die Musikstücke sind alle wohl erhalten.*

G e s u c h.

Ein nach allen Richtungen hin tüchtig gebildeter Dirigent, welcher seit mehreren Jahren sowohl grössere Gesang-Vereine, Orchester, wie auch grössere Aufführungen leitete, und sich nicht allein als Musikdirector, sondern auch als Lehrer im Gesange, Pianoforte, Orgel, Violine und Composition bewährte, sucht ein dauerndes Placement.

Ausweise über seine Moralität, wie auch über seine Tüchtigkeit können zur Genüge gegeben werden.

Man bittet, etwaige Offerten unter den Buchstaben: **A. Z.** Nr. 5. frankirt an die Expedition dieser Zeitung gelangen zu lassen.

Verkauf einer Violine.

Die herrliche Guarneri-Geige ***P. Rode's,*** das Instrument, welches laut einem Zeugnisse der Frau Wwe. Rode er ausschliesslich spielte, trefflich erhalten, in Kraft, Gleichheit und Deutlichkeit des Tons, im Holze und Firniss von unvergleichlicher Schönheit, welche diesem Instrument den Namen des Königs der Guarneris verschaffte, ist zu verkaufen.

Fester Preis 6000 Francs.

Auskunft ertheilt Herr *Simon Richault,* Musikverleger, Boulevart Poissonnière No. 26 in Paris.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Einunddreißigster Band. **№ 46.** Den 5. D ember 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein Brief Orlando di Lasso's.

Aus dem Königl. Sächs. geheimen Haupt-Staatsarchive mitgetheilt von Moritz Fürstenau.

Unter Churfürst August's von Sachsen Regierung (1553—1586) blühte die Musik in Dresden gar herrlich, und besonders die Hofkapelle erfreute sich der freundlichen Gönnerschaft des Vater August und der Mutter Anna. Nach dem eigenen Ausspruche des Churfürsten hielt er seine Cantorei für nothwendig, „Gott, dem Allmächtigen, zu Ehr' und Lob und zur Erhaltung christlicher Andacht". Namentlich war es seine Sorge, an die Spitze derselben vortreffliche Musiker zu stellen, und unter seinen Kapellmeistern waren Johann Walther, Mathias le Maistre (Meister), Antonio Scandelli, Giovanni Battista Pinelli de Gernodis und Georg Forster zu ihrer Zeit nicht unbekannte musikalische Größen. Als Scandelli am 18ten Januar 1580 gestorben, war es des Churfürsten eifrigster Wunsch, den großen Orlando di Lasso, Kapellmeister des Herzogs Albert von Baiern, an seinen Hof zu ziehen, und er ließ ihn deshalb die glänzendsten Anerbietungen machen. Doch schlug Lasso diese alle aus und zog vor, in den Diensten des Nachfolgers seines früheren Herrn, des Herzogs Wilhelm zu bleiben. Dieser Entschluß, so wie die Empfehlung einiger seiner Schüler für die Dresdner Kapellmeisterstelle, theilt er in einem eigenhändigen Briefe dem Churfürsten mit, der vorher auch eigenhändig an ihn geschrieben hatte. Als Andenken und als Beitrag zur Charakteristik und Geschichte dieses großen Kirchencomponisten wird die Mittheilung dieses Briefes der musikalischen Welt gewiß nicht uninteressant sein, besonders in dem Augenblicke, wo der Kunstsinn eines erlauchten Königs ihm im Orte seines einstigen Wirkens, in München, ein ehernes Denkmal errichtete.

„Durchlauchtigster Hochgeborner Furst, Gnedigster Churfurst und Herr, Ever Churf. G. gebe ich underthenigst hiemit zuerkennen, Das derselben schreiben ich empfangen vnd alles Inhalts woll vernohmen, Vnd thun anfengklich gegen E. Churf. G. mich underthenigst mit dem besten fleis als munglich ist, bedancken, Das E. Churf. G. mir die Ehre thuet, Das sie mir zur sondern ehren meine geringe dienste begeren, Vnd mag Gott wissen, Das wo ichs thuen kunte, ichs mit allen willen gar gern thete, Denn ich weis, Das E. Churf. G. ihre Diener in gnaden ihr allzeit lesset befohlen sein, Weill aber nach absterben meines gnedigsten Fursten vnd Herrn, hochlöblicher gedechtnüs Hertzog Albrecht zu Beiern, ich mich wiederumb hab von Hochgedachter S. F. G. geliebten Sohne M. G. Fursten vnd Herrn Hertzogk Willhelm, lassen bestellen, Vnd zu dem ich nuhn anfange Alt zu werden, Vnd eber das alles im Lande zu Beiern noch ein Hauss, garten, Vndt andere liegende gütter, auch 400 fl. Jehrlichen Provision, Die Hoch vnd Mehrgedachter Hertzog Albrecht mir aus gnaden verordnet, ohn was mir der itzige regirende Herr giebet, Alß bitt E. Churf. G. ich underthenigst, sie wolle inn betrachtung aller dieser umbstende, mich gnedigst

entschuldiget halten, Das ich derselben zu dienen nicht kan willigen.

So hatt Antonius Goswino sich auf sein lebenlang zu Hertzog Ernsten bischoffen zu Freisingen, für einen Capellmeister, lassen bestellen, Denn S. F. G. eine sondere Capelle angerichtet, alda er ihm Dieselbe soll versorgen, vnd die iungen knaben im singen vnderweissen. [1])

Es ist einer der wie mich deuchtet, E. Churf. G. woll dienen kunte, Derselbe ist zu Praga in der Key. May. Capellen, darinnen er die Knaben im singen vnterweiset, in Singen vnd in Componiren. Da E. Churf. G. desselben Dienstes gebrauchen wolten, so kunten dieselbe es ihm zuwissen thuen. Ich mag in der warheit sagen, das es ein treflich Kerll ist, bescheiden vnd Vernunfftig, Vnd wie mich deuchtet, heisset er Jacobus Regnart, [2]) Es ist ein Niederlender, redet gutt deutzsch, vnd kan auch andere sprachen, Vnd in Summa, es ist ein gutter Musicus, vnd zu einem solchen dienst sehr artig.

Es ist auch bei dem Hertzoge zu Wirtenbergk ein Jung Mann, der ist mein Discipel gewesen, ist im stifft Lüttich daheim, hatt das Wirtenbergischen Capellmeisters tochter zum Weybe, Vnd heisset mit nahmen Balduinus Haynux, ein zimlich Componist, vnd weill er iungk ist, kan er von tag zu tag besser werden.

Das E. Churf. G. in eill hab sollen vnderthenigst auf derselben befehl berichten, vnd gelanget meine vnderthenigste bitt ahn E. Churf. G. Dieselbe wolle allzeit mein gnedigster Herr sein, Vnd wolle zu derselben guetten gelegenheit sich der mir von derselben zu Regenspurgk gnedigsten gethanen Zusage erinnern, Da E. Churf. G. ich eine Messe vnd etliche andere stücke, die ich componirt, hab lassen eberantwortten. Vnd küss hiemit E. Churf. G. derselbe Handt in aller vnderthenigkeit. Datum Munchen den 13. Februarÿ 1580.

E. Churf. G.

Vnderthenigster Diener

Orlando di Lassus.

1) Der Churfürst hatte nämlich im Falle, daß Orlando di Lasso abschlüge, auf diesen Goswin gerechnet. Dieser war ebenfalls zuerst in München angestellt und starb in den Diensten des Pfalzgrafen Ernst am Rhein.

2) Jacob Regnard war Vicekapellmeister des Kaiser Rudolph II. zu Prag. Er componirte viele Messen, Motetten, Antiphonien u. s. w. Zu Anfang des 17ten Jahrhunderts starb er.

Aus dem Großherzogthum Posen.

Die musikalischen Zustände hier haben sich im Ganzen wenig geändert, doch scheint es, als wollte sich nach und nach ein regeres Leben entwickeln. Von Künstlern, die als Gäste hier auftraten, hatten wir die HH. N. Biernacki, Violinist, und St. Szczepanowski, Guitarrist, Gelegenheit zu hören. Letzterer leistet in seiner Weise, d. h. auf seinem Instrument, Ausgezeichnetes, bis jetzt nie Dagewesenes; er hat die technische Behandlung desselben bis zum Unglaublichen und auf eine solche Weise ausgebeutet, daß er einem später demselben Instrument sich Zuwendenden nichts mehr übrig gelassen. Es wird sich deshalb vielleicht auch Niemand mehr daran wagen, was indeß nicht zu bedauern wäre, einmal aus Rücksicht für Hrn. Szczepanowski, um ihm die schon eingeernteten Lorbeern zu lassen und die noch einzuerntenden ihm nicht zu schmälern — dann noch aus Rücksicht für die Musik selbst, da die Guitarre an und für sich kein Instrument ist, welches mit anderen rivalisiren könnte; ausnahmsweise und in der Hand eines Szczepanowski wird sie dann und wann willkommen sein, aber nur nicht zu oft.

Hr. Biernacki hat sich durch sein treffliches Spiel ein bleibendes Andenken in den Herzen seiner Zuhörer erworben. Die riesige Fingerfertigkeit eines Kontski besitzt er zwar nicht, entschädigt aber dafür durch seinen gefühlvollen Vortrag, welcher beweist, wie sehr er in den Geist des vorzutragenden Musikstückes eingedrungen ist, da er auch den kleinsten Gedanken treu wiederzugeben vermag. Zum letzten Concert, welches vorigen Sonntag, d. 11ten, zum Besten polnischer Emigranten in Algier gegeben und deshalb zahlreich besucht wurde, war Hr. Biernacki ebenfalls, jedoch etwas spät, eingeladen worden; um so mehr ist seine Aufopferung für einen mildthätigen Zweck anzuerkennen, da er ausschließlich deshalb die Reise von Leipzig nach Posen machte, und erst während des Concerts ankommend, augenblicklich bereit war zu spielen. Er trug ein Concertino von F. David und ein anderes von D. Alard wie gewöhnlich trefflich vor; zum Schluß gab er, vielseitigem Wunsche nachzukommen, noch eine Phantasie über beliebte polnische Nationalmelodien zum besten. — Auf dem Flügel ließ sich Hr. Schön d. j. von hier hören; er trug zuerst eine Ballade von Chopin, dann eine Phantasie von R. Schumann mit lobenswerthem Ausdruck und ungewöhnlicher Fertigkeit vor, und um auch dem größeren Theile des Publikums zu genügen, reihte er an letztere Compositionen eigene Phantasien über ein beliebtes Nationallied an. Noch darf ich nicht unerwähnt lassen, daß Hr. Szczepanowski ebenfalls das

Seinige zur Ausschmückung dieses Concerts beigetragen, und ihm reichliche Beifallsbezeugungen gespendet wurden, wogegen z. B die Ballade von Chopin, auf Veranlassung des kürzlich erfolgten Todes des großen Meisters vorgetragen, an dem größeren Theile der Zuhörer spurlos vorüberging. Und doch war Chopin der Größte, der Einzige, der Unerreichbare unter den wenigen polnischen Künstlern. Er vermochte es, eine der schwierigsten Aufgaben der Kunst mit unglaublicher Fertigkeit zu lösen: Feldblumen zu pflücken, ohne nur einen Thautropfen oder das kleinste Stäubchen von ihnen abzuschütteln. Und er konnte selbige in Sterne, in Meteore, die weit über sein Vaterland hinausstrahlen, verwandeln. Er verflocht das Individuelle so mit dem Nationalen, daß man sagen kann: er hat die auf den Feldern herumgestreuten Thränen der polnischen Nation in einem blitzenden Diademe von Edelsteinen gesammelt und mit Krystallen einer besonderen Harmonie geschmückt. Den größten Theil seines Lebens hindurch, weil den letzteren, lebte er außer dem Vaterlande für sein Vaterland. Er ist jetzt überall, denn er hat sich ein geistiges Vaterland erworben, welches in seinem Vaterlande ruht, aber über dasselbe weit hinausreicht und ihn den Unsterblichen an die Seite setzt.

H. K.

Aus Hamburg.

In Hamburg ist es wieder Jenny Lind, welche die Aufmerksamkeit und das Interesse fast Aller absorbirt. Sie hat bis jetzt zwei Mal gesungen, ein Mal im Theater am Buß- und Bettage in Haydn's Schöpfung, und dann zum Besten einer zwölfjährigen Pianistin, Nanette Falk genannt. Das Theater so wie der Concertsaal war überfüllt, und man spricht von fabelhaften Einnahmen, die erzielt worden sein sollen. Im Oratorium sang die Lind die beiden Partien Gabriel und Eva, und zwar auf vollendete Weise. Sie wußte den charakteristischen Unterschied beider so schön, so wahr hervorzuheben; überdies sang sie mit einer solchen Kunstvollendung, daß ihre größten Gegner an diesem Abend bezwungen wurden. Unterstützt wurde sie großentheils nur mangelhaft, die Tenöre (Soli) waren schwach, und die Bässe ängstlich, das Orchester unter Krebs' Leitung brav. Im Concert sang die Lind Lieder von Lindblad, „Zweigesang" von Mangold, und Arien aus den Puritanern und der Zauberflöte, natürlich mit voller Entfaltung aller ihr zu Gebote stehenden Kunstmittel. Für die nächste Woche ist ihre Unterstützung in einem Concerte des Pianisten Otto Goldschmidt öffentlich angezeigt. Schon jetzt dürfte schwerlich noch ein Billet dazu zu haben sein. Dem Vernehmen nach ist diese Unterstützung ein Act der Dankbarkeit für die Dienste, welche der junge Goldschmidt der Sängerin in England geleistet haben soll.

Ein ungarischer Violinvirtuos, Ed. Reményi, einer von den vielen Flüchtlingen, welche durch die Bedingungen der Komorner Capitulation nach Hamburg geworfen sind, ließ sich im Thaliatheater hören, und erntete natürlich doppelt reichen Beifall. Er wird am Montage im Interesse seiner nach Amerika auswandernden Landsleute ein Concert geben. Die Hamburger würden sich vielleicht noch mehr ehren als durch ihre bisher bewiesene Theilnahme für die Lind, wenn sie diesem Concerte den reichsten Zuspruch schenkten.

In der Oper fährt Frl. Wagner fort, das Publikum nach und nach mit ihren Vorzügen und Schwächen vertrauter zu machen. Neulich sang sie die Norma, und leistete in sofern Achtungwerthes, als ihre Auffassung eine verständige und nicht traditionelle genannt werden mußte. Auch vom musikalischen Standpunkt aus war Manches erfreulich, und berücksichtigt man ihr Material, fast so, wie es nicht anders sein konnte. — Im Thaliatheater sollen jetzt komische Opern gegeben werden. Man wird morgen damit den Anfang machen, und zwar zu Gunsten der Auber'schen Oper „Maurer und Schlosser".

Das Comité der philharmonischen Concerte zeigt an, daß in diesem Winter vier derselben stattfinden sollen zu dem ermäßigten Subscriptionspreis von 8 Mk. (etwas mehr als 3 Thlr. pr. C.). Diese „Ermäßigung" ist in Bezug auf das Institut etwas sehr Bezeichnendes.

In diesen Tagen findet das Concert des Cäcilien-Vereins (Gesang-Verein) Statt. Wir lassen hier das Programm folgen, um den Standpunkt des Vereins anzudeuten:

Erste Abtheilung: Missa von M. Hauptmann. Zweite Abtheil.: Meeresstille und glückliche Fahrt, für Chor und Orchester von L. v. Beethoven; Herbstlied, für Chor von Niels Gade; Abendlied, für Chor von J. W. Kalliwoda; Jagdlied, für Chor von F. Mendelssohn; Auf dem See, für vier Solostimmen und Chor von M. Hauptmann; Die alte gute Zeit, für eine Solost. und Chor von Schumann; Das Ruhethal, für Chor von Mendelssohn; Gesang der Geister über den Wassern, für Chor und Orchester von Hiller.

Leipziger Musikleben.

(Schluß.)

Zweites Concert des Musikvereins Euterpe am 26sten Nov.

Gewiß werden Viele mit uns übereinstimmen, wenn wir das zweite Euterpe-Concert als ein genußreiches bezeichnen. Die Leistungen der Einzelnen, wie auch die der Gesammtheit boten des Erfreulichen so Mancherlei, und wir lassen mit Vergnügen die Productionen noch einmal an unserem inneren Ohre vorübergehen.

Zuerst brachte uns das Concert, getreu den ausgesprochenen Grundsätzen des Directoriums, ein neues Werk, eine Ouvertüre von G. Flügel. Der auf dem Felde der Claviermusik so rühmlich anerkannte Verfasser gab uns somit Gelegenheit, ihn als im Orchester heimisch kennen zu lernen. Wenn wir auch gestehen müssen, daß wir uns von seinen Pianofortewerken mehr angezogen fühlen, so können wir doch der Ouvertüre das Prädicat einer guten nicht vorenthalten. Sie giebt sich uns als ein korniges, geschlossenes Ganze, das sich fern hält von aller Effecthascherei, und das eher durch ein gewisses ehrenhaftes Einherschreiten der Gedanken an eine vergangene Kunstepoche erinnert. Bedeutende Wirkung kann sie schon aus diesem Grunde auf das große Publikum nicht machen, das, an den Glanz der Neuzeit gewöhnt, vergebens nach Lichtpunkten in Bezug auf Melodie und Instrumentirung sucht. Das Werk giebt Zeugniß von einer bedeutenden künstlerischen Reife, aber es fehlt ihm das Zündende, Electrisirende. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war eine wohlgelungene.

Statt des Hrn. Widemann, der behindert war im Concerte mitzuwirken, trug Frl. Henriette Fritsche die Scene und Arie „Wie nahte mir der Schlummer" und das Frühlingslied von Mendelssohn „der Frühling naht mit Brausen" vor. Die hübschen Mittel der jungen Sängerin übten auf das versammelte Publikum eine gute Wirkung aus. Wir fanden namentlich die hohen Töne sehr angenehm, die mittleren und tiefen dagegen etwas matt und unausgebildet. Was das Verständniß der vorgetragenen Stücke betrifft, so können wir uns im Allgemeinen meist lobend aussprechen, nur wollte uns das übermäßige Dehnen in den Recitativen nicht behagen.

Frl. Marie Wieck errang sich ungetheilten Beifall durch den Vortrag des Adagio und letzten Satzes aus Chopin's E-Moll Concert, der „Campanella" von Willmers, und der „Perles d'écume" von Kullak, worauf sie, gerufen, noch einen Walzer von Chopin zugab. Dieser allgemeine Beifall war ein in hohem Maße verdienter. Correctheit und Sicherheit zeichnen ihr Spiel aus, und wenn bei zunehmendem Alter auch die künstlerische Erkenntniß wächst, so haben wir eine würdige Nachfolgerin der genialen Clara zu erwarten.

Den Schluß des Abends bildete die heroische Symphonie Meister Beethoven's. Sie wurde mit der ihr gebührenden Würdigkeit und Freudigkeit executirt; vorzüglich müssen wir den ersten Satz als wacker ausgeführt bezeichnen.

E. Bernsdorf.

Vermischtes.

Die **Schweizerische National-Zeitung** berichtet aus Baselland: „Das Erziehungsdepartement hat ein Gesetzesproject entworfen, nach welchem ein junger basellandschaftlicher Musiker, Häring von Aesch, von staatswegen angestellt und mit der Aufgabe betraut werden soll, Musikschulen im Kanton zu bilden, die allen Kantonseinwohnern zu unentgeltlicher Benutzung offen stehen. Hauptsächlich sollen darin diejenigen Bezirksschüler, welche sich zum Lehrerfache ausbilden wollen, Unterricht in der Musik und besonders im Violinspiel empfangen. Die Annahme des Gesetzentwurfes durch den Landrath dürfte um so weniger auf Schwierigkeiten stoßen, als letztere Behörde seiner Zeit jährlich 600 Franken zur Ausbildung des jungen Musikers bewilligte, in der Absicht, ihn künftig im Kantone zu verwenden. So schreitet denn das Schulwesen bei uns in seiner Entwickelung immer vorwärts. Schon ist bei uns der Schulunterricht unentgeldlich, und den bedürftigen Bezirksschülern wird für den Besuch der Schule noch eine hübsche Summe ausbezahlt. Nun eröffnet der Staat noch Musikschulen, in denen jeder männiglich seine musikalischen Kräfte und Gaben ohne Kosten ausbilden und üben kann. Wir halten die 1000 Franken jährlich, welche dafür ausgeworfen werden, für keine Verschwendung. Der Gesang und im Weiteren die Musik, ist eines der bedeutendsten Bildungselemente des Volkes, und was hierfür gethan wird, das lohnt sich reichlich in schönen Früchten der Volksgesittung."

Auch in **Dresden** beabsichtigt man Meyerbeer's „Prophet" aufzuführen. Der Intendant des Hoftheaters v. Lüttichau befindet sich gegenwärtig in dieser Angelegenheit in Paris.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** | Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Einunddreißigster Band. | **№ 47.** | Den **9.** December **1849.**

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.

T. J. Pachaly, Op. 13. Cantate „über des Weltalls unendlichen Kreisen". Zur Reformationsfeier, so wie zum Gebrauch an Sonn- und Festtagen, für Sopran, Alt, Tenor u. Baß mit Begleitung des Orchesters u. der Orgel. Nr. 7 der Kirchenstücke. — Erfurt, C. W. Körner. Partitur. Pr. 1¼ Thlr.

Das Werkchen gehört unter die besseren dieser Art. Bietet es auch nicht hervorstechende Eigenthümlichkeiten, so wird es doch, da es für kleinere Orchester und Chöre berechnet scheint, seinen Zweck erfüllen. Der eigentlich musikalische Gehalt bewegt sich allerdings in einer Sphäre, die uns auf die breite Mittelstraße der Kirchencompositionen führt, läßt aber eine geschickte und satzkundige Hand erkennen. Es ist Alles recht passend angelegt, ohne jedoch einen höheren Geist zu verrathen. Ob das wahrhaft kirchliche Element darin einen seinem Wesen entsprechenden Ausdruck erhalten, möchte ich bezweifeln. Es ist eben blos dasjenige, was wir vielfältig gehört, was so stereotyp geworden, daß aus dieser lang gehegten Gewohnheit uns nur ein kräftiger Geist, dem die Bedeutung der Kirchenmusik in höherem, reinerem Glanze sich erschlossen, auf neue Bahnen leiten kann. Das Werkchen hat vier Sätze: Chor, Duett, Choral, Schlußsatz mit Fuge. Das Duett hat etwas Händel'schen Schnitt. Das Fugenthema — ohne dies thun's einmal die Kirchencomponisten nicht — wenn schon der Text, wie hier („die Meinen lass' ich ewig nicht") eine andere Behandlung zweckmäßiger erscheinen ließ — zeigt sich in einer Weise, die uns zum Ueberdruß bereits geworden. Erhebend wird es sicherlich nicht wirken. Der erste Satz hat dagegen mehr Frische und Schwung. Das Uebrige klingt hausbacken und kantoralisch hergebracht. Besetzt ist das Orchester außer dem Saitenquartett mit Clarinetten, Hörnern, Trompeten, Pauken, und mit zwei Flöten und Baßposaune ad libitum. Schwierigkeiten hat es nicht, so daß es kleine Orchester gut ausführen können.

Em. Klitzsch

Für die Orgel.

J. G. Herzog, Op. 17. Zwölf Orgelstücke. — Wien, Müller. 1 Fl. 30 Kr.

— —, Op. 19. Sechs Orgelstücke. — Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Der Componist, bekanntlich ein vorzüglicher Orgelspieler und vertraut mit den Künsten des Contrapunktes und der Fuge, bietet in dem ersten dieser Hefte acht Vor- und Nachspiele, nebst zwei Fughetten, in dem zweiten größerem Fugen und einen durchgeführten Choral. Eignen sich zwar sämmtliche Tonstücke zu dem kirchlichen Gebrauch, so sind sie doch zunächst zur Uebung im Orgelspiel bestimmt, wie auch auf dem Titel besonders bemerkt ist, lassen sich

jedoch auch der Mehrzahl nach zu Concertvorträgen vortheilhaft benutzen. Alles das Gute, was den früheren Werken des Componisten stets nachgerühmt wurde, saubere Stimmenführung, neue und oft recht interessante Themen, tüchtige und geschickte Ausführung der Motive u. dgl., gewahrt man auch hier wieder in gleichem Maaße, und mit Recht können wir beide Sammlungen denen empfehlen, die sich schon eine solide Fertigkeit auf diesem Instrumente angeeignet haben.

G. Siebeck, Op. 15. Sonate für die Orgel. Neue Auflage. — Erfurt, Körner. 15 Ngr.

Die Sonate hat laut dem Titelblatt eine neue Auflage erlebt *), und deren erste, die wir jedoch nicht gesehen, ist demnach, wie nicht zu zweifeln, sicher schon in den Händen vieler hundert Orgelspieler. Hier kommt jedenfalls die Kritik zu spät, und es läßt sich nur einfach mittheilen, daß das Werk in Folge seines inneren Gehaltes allgemein angesprochen hat, die Exemplare der ersten Ausgabe in kurzer Zeit verkauft waren und der glückliche Verleger sich beeilen mußte, den Mangel durch einen neuen Abdruck zu ersetzen. Doch eilen thut nicht gut, wie sich auch hier wieder erkennen läßt. Der Componist würde sonst bei vergönnter nachmaliger Durchsicht seiner Sonate, zunächst deren Titel dahin abgeändert haben, daß er die Wörtchen: quasi Fantasia hinzugefügt hätte, da die Phantasieform die der Sonate bei weitem überwiegt. Dann wäre auch vielleicht an das Ganze eine sorgfältige Feile angelegt und einige Quintenfortschreitungen, z. B. Seite 3 $\begin{smallmatrix} a & h \\ d & e \end{smallmatrix}$, Seite 5 $\frac{\overline{a\ \ fis}}{d\ \ h}$ verwischt, Rosalien, Seite 6, entfernt und wohl auch einige Stichfehler verbessert worden.

CFB.

Mehrstimmige Gesänge.

Joh. J. H. Verhulst, Op. 32. Vijfentwinting Koren voor grootere en kleinere Zangvereenigingen — Gesangen, Liederen, Psalmen en Koralen in Muzyk gezet voor Sopran, Alt, Tenor en Bass. — Rotterdam, W. C. de Vletter. Prys complet 6 fl., van jeder gedeelte 1 fl. 75.

Der Geist der Verhulst'schen Musik ist den Lesern dies. Bl. schon aus mehreren seit Kurzem erschienenen und besprochenen Gesangswerken nicht unbekannt. Es ist kein großer, mächtig ergreifender, auf hohen Schwingen der Begeisterung daherziehender, sondern der Ausdruck eines Gemüthes, das, gesichert vor orkanischen Ausbrüchen der Leidenschaft, den Frieden in sich birgt, und im Bewußtsein dieses Besitzes Stimmungen vernehmen läßt, die nichts an sich tragen, was den behaglichen Genuß verbittern könnte. Von nicht unbedeutendem Einfluß auf die psychologische Entwickelung des Componisten ist Mendelssohn gewesen, unter welchem er mehrere Jahre hindurch seiner Ausbildung oblag. Daher empfinden wir, selbst bei oberflächlicher Betrachtung, allenthalben bald leiser, bald stärker das Grundwesen Jenes durchklingen, so daß man, ohne damit der selbstständigen Schaffungskraft des Componisten nahe zu treten, seine Musik von jenem Einflusse gesättigt nennen kann, wenn schon häufig die Strahlen individueller Färbung auf jenen Einfluß größere Schatten werfen. Die vorliegende Sammlung von Gesängen empfielt sich durch ihren reichen, quantitativen Inhalt nicht nur, sondern auch qualitativ bietet sie viel Gutes. Die geistlichen Gesänge darin athmen dieselbe Innigkeit, wie wir sie schon in den früher erschienenen geistlichen Liedern kennen gelernt haben; vermissen wird man im Allgemeinen den höheren Schwung. Unter den weltlichen Gesängen werden viele mit Liebe gesungen werden, da sich in ihnen die sinnige, gemüthliche Seite auf eine hervorstechende Weise bemerkbar macht. Mendelssohn'scher Einfluß ist hier allenthalben unverkennbar, mehr als in den geistlichen, die größere Selbstständigkeit zeigen. Wohlthuend wirkt in den weltlichen Gesängen die Frische, die Gesundheit, das ungekünstelte, aufrichtig sich hingebende Wesen, das in den fröhlichen Liedern in naiver Liebenswürdigkeit auftritt. Soll vielleicht auf einiges Einzelne aufmerksam gemacht werden, so würde ich unter den weltlichen Gesängen folgende hervorheben, ohne damit eine Bevorzugung nach meinem individuellen Dafürhalten zu geben. Nr. 3, ganz Mendelssohnisch gehalten, aber recht frisch. Nr. 9 u. 12 sehr zart und sinnig. Nr. 15 sehr innig und von größerer Eigenthümlichkeit. Nr. 17 „Scheiden" voll schönen Ausdrucks. Nr. 20 „Bei einer Wasserfahrt", und Nr. 23, ein Volkslied, von eigenthümlicher Fröhlichkeit. Nr. 24, ein Lied, das in seiner Ausgelassenheit sehr charakteristisch ist. — Die Texte sind, mit Ausnahme von zweien, holländisch.

Em. Klitzsch.

---

*) Dies ist ein Irrthum. Die Sonate ist so eben erst erschienen. Wie freilich auf das Titelblatt die Bezeichnung: „Zweite Auflage" kommt, vermögen wir nicht zu enträthseln. D. Red.

Die Musikzustände in Hannover.

2. Kirchenmusik.

Ueber diese ist nicht viel zu sagen, geschweige denn zu schreiben, denn hier hört man gar keine Kirchenmusik, man müßte sonst das Orgelspiel und den Gemeindegesang oder das Singen eines stimmlosen oder heiseren Priesters vor dem Altare dahin rechnen. Wir haben, die Schloßkirche eingerechnet, sechs lutherische und eine katholische Kirche. In der Schloßkirche ist ein Chor von 25 bis 30 Seminaristen vom Schullehrer-Seminar verpflichtet, die Responsorien, Amen's u. dgl. zu singen; meistens ist aber deren Zahl kleiner. Eben so ist auch ein Theil des Musikchors der Garde du Corps verbunden, auf Verlangen des Organisten zur Orgel mit zu posaunen, zu trompeten und zu pauken, was aber gewöhnlich nur an Festtagen geschieht. Ob das Kirchenmusik genannt werden darf, wollen wir dem Urtheile des Lesers überlassen. Es würde aber auch beim besten Willen unserer Organisten nicht möglich sein, eigentliche Kirchenmusiken, wenn auch nur zuweilen, aufzuführen, da ihnen weder ein Sängerchor, noch Orchester, noch Geld zur Disposition steht, und selbst wenn dazu eine Summe, hier gewiß nur eine sehr kleine, ausgesetzt sein sollte, so würde man damit allein dergleichen Aufführungen noch nicht ermöglichen können. Die Besoldung unserer Organisten ist, vielleicht mit Ausnahme des Schloßorganisten, schlecht wie fast überall, 100, 150, höchstens 200 und einige Thaler; auch die des Schloßorganisten war früher schlecht, ist aber neuerdings verbessert. Von den Orgeln heben wir die der Schloßkirche hervor; sie ist zugleich auch die neueste und vom hiesigen Orgelbauer Meier erbaut; nächst dieser möchten die der Marktkirche und Aegidienkirche zu nennen sein.

Der Organist an der Schloßkirche ist Hr. H. Enckhausen, ein tüchtiger Orgelspieler, außerdem ein in jeder Beziehung liebenswürdiger und bescheidener Mann, den sich hierin mancher unserer hiesigen Musiker zum Muster nehmen sollte. Wir wollen bei dieser Gelegenheit sein musikalisches Leben und Wirken im Allgemeinen besprechen, und zunächst bemerken, daß Hr. E. zugleich ein sehr tüchtiger und gesuchter Clavierlehrer ist. Daß er als solcher nicht, wie so Viele, höchst oberflächlich, sondern gewissenhaft zu Werke geht, und daß er seine Erfahrungen treu benutzt, das beweisen seine besonders für Anfänger im Clavierspiel herausgegebenen Werke, die sich als höchst praktische bewährt, auch von der Kritik als solche und als künstlerischen Werth enthaltende Compositionen anerkannt sind. Nach der Aussage seines Verlegers gewinnen dieselben auch immer mehr Verbreitung, und wir wünschen ihnen dieselbe ebenfalls im Interesse der Sache vom Herzen. Auf die neueren Werke, besonders von Op. 62 an bis auf die zuletzt erschienenen Sachen, möchten wir Clavierlehrer besonders aufmerksam machen. Hr. Enckhausen ist auf diesem Felde mit besonderem Glücke thätig. Uebrigens hat er selbst sich der musikalischen Welt besser empfohlen, als wir es zu thun vermöchten. — Ferner ist Hr. Enckhausen Gesanglehrer am hiesigen Schullehrerseminar und seit mehreren Wochen in gleicher Eigenschaft am hiesigen Gymnasium angestellt. Für Letzteres sind wir unserem hochlöbl. Magistrat, der sonst gern Alles, wenn möglich, in gewohntem Gleise gehen läßt, als für einen Fortschritt sehr dankbar; wenn wir aber nicht gerade einen sehr musikliebenden und selbst-singenden Stadtdirector hätten, so wäre die Anstellung eines Gesanglehrers an der Schule vielleicht noch lange unterblieben. So aber können wir das Verfahren unseres Magistrats allen Schulvorständen des In- und Auslandes zur Nachachtung empfehlen. Es müßte bei all' diesen Schulen ein mit den übrigen Lehrern in jeder Weise gleichstehender Lehrer für Gesang angestellt und letzterer als eigentlicher Lehrgegenstand mit aufgenommen werden; aber wie viele der Schulen giebt's noch, an denen für Gesang nicht das Geringste gethan wird! Ueber Hrn. E.'s Thätigkeit in seiner neuen Stellung läßt sich begreiflicher Weise noch nicht urtheilen, und wir können vorläufig nur den Wunsch aussprechen, daß seine Bemühungen mit dem besten Erfolge begleitet sein mögen. Was wir noch an Hrn. E. zu loben haben, das ist seine Humanität gegen Kunstgenossen, besonders gegen die jüngeren derselben. Kann er ihnen in irgend einer Weise helfen, so geschieht es mit Rath und That. Ein Hauptvorzug vor vielen seiner Herren Collegen hier sowohl wie anderwärts, ist noch, daß er sich in seiner Kunst nicht einseitig abschließt, sondern fleißig fortstudirt, und das Gute in jedem Genre der Musik anerkennt. Er gehört überhaupt nicht zu den, Gott Lob! immer seltener werdenden Organisten-Exemplaren, die nur ihren Bach, vielleicht noch ein paar andere dahin Gehörige, und dann sich selbst anerkennen, alles Andere aber mit Nasenrümpfen ansehen. Ueber Hrn. Enckhausen's langjährige Thätigkeit als Dirigent der jetzt selig entschlafenen Singakademie an anderem Orte. — Von unseren übrigen Organisten nennen wir noch Hrn. Lahmeier, der zugleich Lehrer des Orgelspiels am Schullehrer-Seminar ist.

3. Militairmusik.

Mit Militair, der Puppe unseres Fürsten, sind wir hier reichlich gesegnet, und in Folge dessen auch mit Militairmusik. Wie würden auch die Herren Officiere anständig essen, trinken, tanzen, überhaupt leben können, wenn ihnen nicht von einem eigenen Musikchore aufgespielt würde!? Würden die Herren Garde-Lieutenants sich mit hochadligen Damen geistreich unterhalten können, wenn sie nicht himmlische Polkas und göttliche Verdi'sche und Ricci'sche Melodien sich vorspielen lassen könnten? Würde nicht, im Fall das nicht geschähe, das Wetter der einzige Gegenstand der Unterhaltung bleiben und diese dadurch eintönig werden?! — Da es nun aber ein großes Glück für die Welt ist, daß es adlige, hochadlige und höchstadlige Damen in derselben giebt, so muß auch dafür gesorgt werden, daß sie geistreich unterhalten werden — deshalb muß es Garde-Lieutenants geben, und die Nothwendigkeit von Militairmusik ist hiermit dargethan. — Es soll freilich auch verstockte Leute geben, die über den eigentlichen Zweck der Masse von Militairmusik im Frieden nicht recht mit sich in's Klare kommen können, ja die noch verstockter sind und die Nothwendigkeit der ungeheueren Masse von Militair, die doch seit Jahrzehnden die Zierde Deutschlands war und für die unsere deutschen Bürger Hab' und Gut mit der größten Freude und Bereitwilligkeit hingaben, in Zweifel zu ziehen sich erkühnen. Welcher deutsche Bürger indeß fühlte sich nicht erhoben beim Anblicke der stolz einher marschirenden Militairs, beim Anblicke ihrer blitzenden Uniformen, ihrer blanken Knöpfe, beim Anhören eines die paradirenden Truppen zu kühnem Schritt anfeuernden, nach Bellinischen Themen oder einem Ländler genial componirten, schwungvollen Marsches? — Ja, wahrlich, das Selbstgefühl in des Bürgers Brust muß sich heben, ist er's doch, der das Alles gutmüthig bezahlt. Nachdem er sich indeß Zeit genommen hatte, hierüber genauer nachzudenken, wurde er voriges Jahr in einer Anwandlung von übler Laune 'mal ein wenig ärgerlich, theilweise sogar unangenehm, sehr unangenehm. Indeß gegenwärtig — — um Gotteswillen, halt, wo soll's denn eigentlich hingehen? Von was wollten wir doch sprechen? Ah so, von unserer Militairmusik! Wie sich der Mensch doch verlieren kann! Nehmen Sie's nur nicht übel, Hr. Redacteur, daß wir, ebenfalls in einer Anwandlung von übler Laune, anfangen wollten, über ein schon oft variirtes Thema frei zu phantasiren. Wir sind aber eben dabei, alle weitere Variationen zu verschlucken, obgleich ein paar ganz neue dabei sind, die wir eigentlich der Welt nicht vorenthalten sollten — und wollen uns von nun an streng an das vorgeschriebene Thema halten.

Es sind hier fünf Militairmusikchöre, von denen drei im Dienste sich ausschließlich des Blechs bedienen. Ihre Leistungen auf dem Felde der Harmoniemusik sind theilweise recht gut. Man kann freilich solche Musik nicht lange hören, weil trotz der verschiedenartigen Zusammensetzung der Instrumente doch die ganze Klangfarbe zu eintönig ist, und darf deshalb auch keine zu großen Ansprüche machen, schon aus dem Grunde nicht, weil die Kunstformen, in denen sich solche Musik bewegt, sehr beschränkt sind. Von diesen ist es eigentlich nur die Marschform, die berücksichtigt werden kann und die an und für sich etwas Anregendes, Anfeuerndes hat. Hier müssen wir nothgedrungen die Leichtfertigkeit tadeln, mit der manche Directoren der Militairmusikchöre aus Opernthemen, Tänzen u. s. w. ihre Märsche fabriciren. Merkwürdiger Weise wählen sie oft die trivialsten, unpassendsten Melodien dazu. Wir haben z. B. mehr als ein Mal unsere Garde du Corps nach einem in einen Marsch verwandelten Ländler marschiren sehen. Viele ihrer angeblichen Märsche sind gar keine Märsche, sondern eigentlich Galoppaden. Es ist dergleichen eben kein besonderer Beweis von der Geschicklichkeit und dem guten Geschmack solcher Directoren. Wir können unmöglich glauben, daß so großer Mangel an guten Märschen ist, jedenfalls ist kein so großer an besseren, daß es nöthig wäre, von den auf solch' sinnwidrige Weise zusammengeleimten Gebrauch zu machen.

Natürlich spielen alle Mitglieder dieser Chöre außer dem Dienste auch Orchestermusik, und sie sind darauf bei ihrer geringen Besoldung mit angewiesen; diese Nebenverdienste bestehen größtentheils darin, daß sie zum Tanze spielen und, besonders im Sommer, an öffentlichen Vergnügungsorten Unterhaltungsmusik machen oder Concerte geben, auch, wie in den letzten beiden Sommern, bei den beiden hier eingerichteten Tivoli-Theatern engagirt wurden. Auch hierbei darf man aus ganz natürlichen Gründen seine Ansprüche nicht hoch stellen, sondern muß vor allen Dingen human urtheilen. Indeß hiervon ganz abgesehen, haben wir manche leichtere Ouvertüre u. dgl. von ihnen recht sauber und nett vortragen hören. Das stärkste der Musikchöre, das der Garde, führt, freilich mit nur schwacher Besetzung der Streichinstrumente, Sachen für großes Orchester auf, und giebt gegenwärtig wöchentlich ein Concert, in dem jedesmal auch eine Symphonie aufgeführt wird. Das Unternehmen des Hrn. Sommerlatt, des Directors dieses Chors, verdient an sich Anerkennung und läßt über theilweise ungenügende Ausführung gern hinwegsehen. Der große

Uebelstand bei all' diesen Chören ist die schwache Besetzung der Saiteninstrumente. Gegenseitige Aushülfe wäre hier sehr zu wünschen. Was wir noch zu tadeln haben, das ist das Programm, besonders der Sommerconcerte, in dem Italien gewöhnlich zu reichlich bedacht ist. Wenn wir auch zugeben, daß bei der Wahl der vorzutragenden Sachen auf das sehr gemischte Publikum Rücksicht genommen werden muß, so glauben wir doch nicht, daß das in dem Maaße nöthig wäre, als bisher geschehen. Liest man zuweilen ein solches Programm, so muß man in den künstlerischen Sinn und den guten Geschmack der Concertveranstalter seinen bescheidenen Zweifel setzen. Ein systematisches Vorführen von guten Sachen würde auch auf die Masse nur wohlthätig einwirken, und es liegt viel in den Händen solcher Concertgeber, bei dem großen Publikum den Sinn für gute Musik zu wecken und zu beleben. Wir haben uns oft Faust's Mantel gewünscht, wenn so ein bandwurmartiges Potpourri oder ein dem ähnliches Stück seinen Anfang nahm. — Einige Mitglieder dieser Chöre wirken auch im Theaterorchester mit, so der in unserem vorigen Berichte schon genannte Hr. Sachse, Stabstrompeter, auch der dort genannte Hr. Meier, Director des Musikchors des Leibregiments, als Clarinettist, und Hr. Herz, Director der Artilleriemusik, als Geiger, nebst noch einigen Anderen. — Wir haben auch in der Person des Hrn. Gerold, Director des Jägermusikchors, unseren Armee-Musikdirektor, und steht deshalb Hr. Wieprecht in Berlin nicht mehr einzig in seiner Art da. Wir wissen nicht, ob des Ersteren Macht so weit geht, oder ob ihm nicht von Seiten der Musikchöre zu viel Schwierigkeiten in den Weg gelegt werden könnten, sonst würde er durch Auswahl der besten Mitglieder von jedem Chore ein recht gutes Orchester zusammensetzen und in dem hiesigen Musikleben eine Rolle mitspielen können. Wäre das zu erreichen, so sollte er's billiger Weise nicht unterlassen.

Hannover. M. P.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

R. Willmers, Op. 65. Empfindungen am Traunsee. Musikalische Idylle. Witzendorf. 1 Fl. 15 Kr. C.M.

Ein Stück, das mancherlei hübsche Klangwirkungen bietet, ohne gerade vom Hauche der Idealität belebt zu sein. Das Traunstein-Lied ist zur Grundlage genommen, und darüber verbreitet sich denn der Componist, sei es nun variirend oder nur anspielend; in der Mitte hören wir einen lebhaften, mehr erregten Satz, der zwar in keinem nothwendigen Zusammenhange mit dem Vorhergehenden oder Nachfolgenden steht, der aber gut klingt und als Staffage angesehen werden mag. Uebrigens ist das Ganze nicht eben leicht.

H. A. Wollenhaupt, Op. 11. Air Varié. Hofmeister. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Ein ganz niedliches Stück aus der Hand eines guten Clavierspielers, wie es scheint. Das Thema, im Dreiviertel-Tact mit etwas Tyroler-Charakter, fängt gleich an, darauf folgt eine Variation desselben in arpeggirten Accorden, dann läßt sich ein melodischer Mittelsatz, gleichsam als Trio, hören, und zuletzt beschließt eine zweite lebhaftere Variation das Ganze. Die Schwierigkeit ist nicht bedeutend.

J. Schulhoff, Op. 25. Chanson des Paysans de Bohème. Schott. 45 Kr.

Wahrscheinlich haben wir es hier mit einer böhmischen National-Melodie zu thun; dem Verfasser vorliegender Uebertragung können wir weiter kein Verdienst zusprechen, als daß dieselbe nicht eben ungeschickt gemacht ist.

W. H. Veit, Op. 28. Le Gondolier. Romance. Schott. 45 Kr.

Ein Stückchen, das in keinerlei Weise von Bedeutung ist. Ein oberflächlicher Sechsachtel-Tact, der nicht einmal eine interessante Clavierbehandlung für sich hat.

Instructives.

J. Wanczura, Op. 48. Die ersten zwölf Lectionen f. Pfte. mit Fingersatz und Berücksichtigung kleiner Hände. Witzendorf. 45 Kr. C.M.

Ganz zweckentsprechende Stückchen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

A. Kraus, Op. 34. Fantaisie brillante sur des motifs de Macbeth par Verdi. **Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Brillant, aber hohl und nichtssagend. „Alles schon dagewesen!" —

E. Membré, Djanina. 2e grande Valse. **Schott. 1 Fl.**

Ansprechend, nicht schwer, auf flüchtige Unterhaltung berechnet.

G. A. Osborne, Op. 76. La Capricieuse. Fantaisie. **Schott. 54 Kr.**

Dieses Stück will nicht viel sagen. Dürftigkeit ist sein Charakter, Bestimmung — die Vergessenheit.

F. Burgmüller, Op. 98. La Veneziana. Fantaisie. **Schott. 1 Fl.**

Seichte und leichte Dreivierteltact-Melodien; von Schwung und Erhebung ist keine Rede; Alles hübsch alltäglich und breitgetreten, daß Niemand strauchele.

A. Jaell, Op. 9. Caprice sur le Prophète. **Schott. 54 Kr.**

Ganz virtuosische Factur. Gemacht, um zu glänzen, aber nicht zu erwärmen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. Hünten, Op. 166. Trois Fantaisies sur des motifs favoris de Martha. **3 Hefte. Breitkopf u. Härtel.** à **Heft 20 Ngr.**

Für Dilettanten zum flüchtigen Amüsement.

G. Marcailhou, Le torrent. Grande Valse brillante et facile. **Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Für vorgeschrittene Schüler brauchbar. Melodiös, aber ziemlich platt.

Für Pianoforte und Violine.

C. Czerny, Op. 625, u. **M. Durst, Op.** 15. Productions de Salon. Fantaisies pour Piano et Violon concertans, **Nr. 7 u. 8. über Motive aus Dom Sebastian von Donizetti und Ernani von Verdi. Mechetti.** à **1 Fl. C.M.**

Wirksam für beide Instrumente, wenn auch die Behandlungsweise durchaus nicht neu und eigenthümlich ist.

H. Reber, Op. 15. Six Pièces pour Piano et Violon ou Violoncelle (**die Violoncellpartie von S. Lee übertragen**). Divisées en trois Suites. **Mechetti. Nr. 1. 1 Fl. 15 Kr. Nr. 2 u. 3.** à **1 Fl.**

Der Componist bietet uns hier Stücke von verschiedenem Charakter, die alle sich durch eine gewisse Solidität auszeichnen und die den Verfasser als guten Musiker documentiren. Seine Denkweise ist keine ordinäre, und wir folgen seinem Gedankengange gern, wenn er uns auch keine ungeahnten Reiche erschließt und seine Phantasie uns nicht mit adlerkühnem Schwunge emporträgt in's Reich der Träume.

Für Violoncell mit Pianoforte.

J. Stransky, Op. 13. Phantasie für Violoncell mit Begl. des Pfte. über Lieder von Fuchs. Witzendorf. 1 Fl. 30 Kr.

Eine recht wirksame Pièce, die trotz der verschiedenen Elemente, aus denen sie besteht, der Einheit nicht so sehr ermangelt, wie viele Compositionen dieser Art. Die zwei Fuchs'schen Lieder: „die stillen Wandrer" und „Widmung" sind nicht sowohl Grundlage, als verbindende Mittelglieder, indem das Allegro affettuoso des Anfangs theils durch Anspielungen darauf, theils durch die Wiederkehr am Schluß als leitender Gedanke hingestellt wird. Die technische Schwierigkeit ist nicht unbedeutend.

Für Flöte mit Pianoforte.

G. Briccialdi, Op. 51. Phantasie über zwei schottische Motive. Schott. 2 Fl.

Tritt blos mit Ansprüchen an sinnliche Klangwirkung auf, und diesen genügt es auch.

Lieder mit Pianoforte.

L. Arlet, Ständchen. Ged. von Moritz Smetazko. Glöggl. 15 Kr.

Eine unbedeutende Eintagsfliege dilettantischen Ansehens.

C. Kuntze, Op. 4. Wenn sich zwei Herzen scheiden, von Geibel (Liedertempel Nr. 73). Bote u. Bock. 7½ Sgr.

Eine Trivialität jagt die andere in diesem Liede, und dagegen zu kämpfen wäre nutzlos. Lächerlich ist die Wiederholung der ersten Verszeilen am Schlusse.

E. Koch, Liebchens Auge, für Sopran oder Tenor, Alt oder Bariton. Schloß. 7½ Sgr.

Wirksam für die Stimme, aber von nicht großem Kunstwerthe.

J. Offenbach, Bleib' bei mir! von C. O. Sternau, für Sopran oder Tenor, Alt oder Bariton. Schloß. 7½ Sgr.

Der Text ist im Volkston gehalten, wie auf dem Titel steht, und darum hat der Componist wohl geglaubt, er brauche nicht viel Umstände zu machen. Es ist nichts von Inspiration darin zu spüren.

J. v. d. Porten, Op. 7. Gondoliera von Geibel, für Sopran oder Tenor. Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Das Ganze kommt uns etwas ungeschickt vor, es fließt nicht recht. Die vielen Tact- und Tempoveränderungen wollen uns nicht recht zu Kopfe. Vielleicht wäre eine einfachere Fassung zuträglicher gewesen.

A. Friese, Op. 3. Drei Lieder. Nr. 1. Ich freute mich im Waldesgrün. Nr. 2. O du mein Mond. Nr. 3. Abendreise. Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Die Sachen verrathen nur spärliche künstlerische Begabung. Wir wollen wünschen, daß die künftigen Werke des Verfassers unsere Behauptung Lügen strafen.

W. Baumgartner, Op. 8. Zwei komische Lieder: Blauer Montag, von Reinick; Jungfrau Hanne, von Vogl. André. 27 Kr.

Etwas kneipen-humoristisch, aber nicht gerade widerwärtig. Können auch noch durch entsprechenden Vortrag gehoben werden.

H. Esser, Op. 28. Drei Mädchen-Lieder von Geibel. Nr. 1. Laß schlafen mich und träumen. Nr. 2. Kurt und Wyl. Nr. 3. Die Verlassene. Schott. 1 Fl.

Hr. Esser hat sich immer als guter Musiker gezeigt, und auch vorliegende Lieder geben uns durch ihre Auffassung und Ausführung keine schlechtere Meinung von ihm. Er gehört zu den musikalischen Eklektikern. Er hat viel Fremdes in sich aufgenommen, aber er ist doch nicht bloßer Copist.

H. Esser, Op. 29. Drei Lieder von Geibel, mit Pfte. und Horn- oder Cellobegleitung. Nr. 1. Gondoliera. Nr. 2. Und nimmer denkst du mein. Nr. 3. Der Traum der ersten Liebe. Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Stehen auf dem Niveau der vorigen Lieder, und werden sich wie diese wohl Freunde erwerben. Die hinzutretende Horn- oder Cellostimme giebt ein hübsches Relief, wenn wir auch gestehen müssen, daß wir nicht für diese vermehrte Begleitung incliniren; doch es ist nun einmal Sitte, und es wäre vergeblich sich dagegen zu stemmen.

H. Dorn, Op. 63. Vier deutsche Lieder: Frühlingslied, von Hoffmann v. Fallersleben; Verlorne Liebe, von Sternau; Vergebliche Wünsche, von Wenkhstern; Bischof Albero von Trier, von Kramer. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Wir hätten vom Componisten etwas Anderes und Besseres erwartet, als diese Lieder. Sie sind ganz ohne Weihe, ganz ohne höheres Erfassen, daß wir nur uns wundern können. Hr. Dorn hat sich's sehr bequem gemacht, und wenn der Künstler erst bequem wird, dann fängt er auch an die wahre Kunst zu mißachten, und das rächt sich allemal. Das letzte Lied ist zu besserer Stunde geschrieben; es ist nicht ohne Gesundheit.

H. Proch, Op. 141. Morgengruß. Ged. von Herczegy. Diabelli. 30 Kr. C.M.

Trägt dieselbe Physiognomie wie die früheren Sachen des Verfassers. Ueber den Werth oder Unwerth wollen wir nicht mehr streiten, darüber sind Dilettanten und Künstler einig.

H. Proch, 159stes Werk. „Die Mutter wird mich fragen". Ged. von Ritter, mit Pfte. und Cello oder Horn. Diabelli. 1 Fl. Mit Pianoforte allein, 30 Kr. C.M.

Das Lied tritt etwas anspruchsvoll auf für den eigentlich gemüthlichen Text, kann aber von guter Wirkung sein, wenn es gut zu Gehör gebracht wird.

Besprochen werden:

F. Hiller, Op. 42. Drei Gesänge für eine Baß- oder Baritonstimme. Schloß. 25 Sgr.

F. v. Roda, Op. 23. Sechs Gesänge für Tenor oder Sopran. Niemeyer. $\frac{5}{6}$ Thlr.

L. Schindelmeisser, Op. 9. Drei Lieder für Sopran oder Tenor. Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

C. Reinthaler, Op. 2. Gedichte von Rückert u. s. w. Bote u. Bock. Heft 1. 15 Sgr.

Ed. Hauslick, Op. 9. Drei Lieder. Bote u. Bock. 15 Sgr.

P. A. Peters, Sechs Gedichte von Henriette Peters. Bote u. Bock. 25 Sgr.

Duetten für zwei Singstimmen mit Pfte.

L. Lenz, Op. 43. Drei Lieder. Nr. 1. Schön' Röslein, von Schultes. Nr. 2. Am Morgen, von Hoffmann v. Fallersleben. Nr. 3. Drei Blätter, von Schultes. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Diese Lieder wollen uns nicht so recht zusagen; wir vermissen Wärme und Innerlichkeit, und die Melodien fließen nicht natürlich genug. Es geberdet sich Alles etwas eckig und steif. Am meisten wird noch das letzte Lied durch guten Vortrag wirken. Der Factur überhaupt kann man Nichts anhaben, sie zeigt von Routine, was sich auch von dem Componisten, der schon Tüchtiges geleistet hat, erwarten läßt.

L. Terry, (Lyre française). Les deux moines. Duettino p. deux Basses. Schott.

Zwei Mönche zanken sich, der frère Jean klagt den frère Jacques der Trunksucht, und umgekehrt frère Jacques den Jean der Freßsucht an. Voilà tout! — Der Vorwurf ist nicht sehr

musikalisch, wie man sieht, aber pikant vorgetragen wirkt auch wohl noch etwas musikalisch Schlechteres.

Kirchenmusik.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 78 (Nr. 6 der nachgelassenen Werke). Drei Psalmen. Breitkopf u. Härtel. Nr. 1, 1 Thlr. Nr. 2, 20 Ngr. Nr. 3, 1 Thlr.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band.

№ 48.

Den 12. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Lieder. — Leipziger Musikleben. — Tagesgeschichte.

Lieder.

Joh. J. H. Verhulst, Op. 29. Zes Liederen, voor eene Zangstem met Pianoforte. — Rotterdam, W. C. de Vletter. Prys 1 fl. 50.

Auch diese Lieder reihen sich rücksichtlich ihres Geistes an die früheren an, wenn schon im Allgemeinen Erfindung und Ausdruck etwas matter sind. Nr. 1 hat eine sehr ansprechende Melodie, obschon zu sehr Mendelssohnisch; es scheint, als ob namentlich der Lobgesang desselben nachhaltigere Wirkung in dem Componisten hervorgebracht habe, denn bald taucht hier, bald dort ein Fragment aus demselben auf. So auch in dem vorliegenden Liede. Dieses Lied hat übrigens Salonstandpunkt, nur im veredelten Sinne. Unter die matteren gehören 2 und 3, in denen sich die Gesinnung nicht entschieden genug ausspricht. Nr. 4 „Der grüne Kranz" (de groene Krans), leicht und anmuthig, wie es der Sinn des Gedichtes mit sich bringt; die Melodie sympathisirt aber etwas mit verwandten Seelen. Nr. 5 „Scheiden", ein sehr gutes Lied, freier und selbstständiger gearbeitet. Von vorzüglichster Wirkung ist der Schluß, der uns in Spannung läßt, die die Begleitung wieder hebt. Die schleichende Begleitung hat zu dem Parlando-Ton des Liedes viel Sprechendes. Nr. 6 „Vaderlandsch-Lied" ist selbstständiger und kräftig gehalten, wenn schon nicht von sehr vortretendem Charakter. Die Texte sind sämmtlich holländisch.

Leopold Haffner, Kleine Blumen, bestehend in acht Liedern für eine Sopran- oder Tenorstimme und Pianoforte. — Dresden, Paul. (Eigenthum des Componisten). Pr. 15 Ngr.

Der Verfasser dieser Lieder scheint selbst durch den Titel haben andeuten wollen, daß es keine bedeutungsvolleren Gesänge sind, sondern anspruchslose Gaben, die daher, da sie mehr für die eigene Erholung und Ergötzung gemacht scheinen, einen um so billigeren Maaßstab der Kritik beanspruchen, als die Herausgabe derselben, vom verstorbenen Componisten selbst wahrscheinlich nicht beabsichtigt, mehr als Pietätszeugniß zu betrachten ist. Dem ungeachtet ist es Pflicht der Kritik, denselben den Platz anzuweisen, der ihnen, weil sie einmal vor die Oeffentlichkeit getreten, ihrem Inhalte nach gebührt. Der Standpunkt ist ein dilettantischer, und zwar letzten Grades; hieraus ergiebt sich von selbst, daß sowohl hinsichtlich des Technischen als auch des Inhaltlichen keinerlei Anforderungen gestellt werden können. Der Verfasser befindet sich auf einer zu niederen musikalischen Anschauungsstufe, als daß von einer Auffassung nach der poetischen Seite hin die Rede sein könnte.

Julius Melchert, Op. 3. Liederkranz. Vier Lieder: Seliger Traum — Sehnsucht — In der Ferne — Ständchen. Für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. — Hamburg, Niemeyer. Heft II. Pr. ½ Thlr.

Julius Melchert, Op. 15. **O stille dies Verlangen**, Ged. v. E. Geibel. Für eine Baritonstimme. — Ebend. Pr. $\frac{1}{12}$ Thlr.

— — —, Op. 16. **Liebestreu, Trost.** Von Reinick. Für Alt oder Bariton. — Ebend. Nr. 1. $\frac{1}{4}$ Thlr. Nr. 2. $\frac{1}{6}$ Thlr.
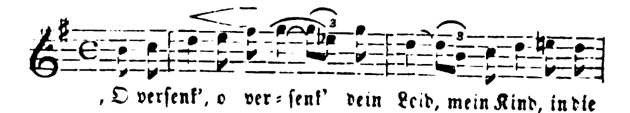
— — —, Op. 17. **Die Nacht.** Für Tenor oder Sopran. — Ebend. Pr. $\frac{1}{6}$ Thlr.
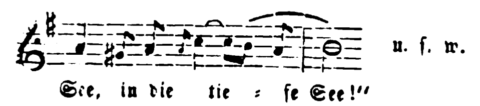
— — —, Op. 18. **Walperga's Lied**, von Herloßsohn. Für Sopran oder Tenor. — Ebend. Pr. $\frac{1}{6}$ Thlr.

— — —, Op. 19. **O laß mich in den Glanz des Auges schaurn**, von Zeise. Für Tenor. — Ebend. Pr. $\frac{1}{6}$ Thlr.

— — —, Op. 20. **Wo still ein Herz von Liebe glüht**, von E. Geibel. Für Alt oder Bariton. — Ebend. Pr. $\frac{1}{6}$ Thlr.

Sämmtliche Lieder, im Verlage von Niemeyer in Hamburg, sind in der Doppelausgabe, für Sopran und Tenor, oder Alt und Bariton zu haben. Es liegen mehrere Liederwerke des hier noch nicht genannten Componisten vor, die bis zu einer ansehnlichen Opuszahl hinaufreichen, so daß die Kritik ein zuverlässigeres Urtheil fällen kann als bei den Erstlingswerken. Leider stellt sich aber das Urtheil so heraus, daß es verdammen muß. Es ist Schade, wenn Componisten bis zum Op. 20 eine Bahn wandeln, die auf keine Anerkennung, selbst vom Standpunkte mäßiger Ansprüche aus, Rechnung machen kann. Auf Anlage und technische Geschicklichkeit des Componisten läßt sich wohl aus diesen Liedern ein Schluß machen, aber die Richtung, der Geschmack wurzeln auf einem Boden, der dem verwerflichen Dilettantenthum huldigt. Es zeigt sich darin nur zu deutlich, daß der Componist nach Gunst und Popularität hascht, und zwar will er dies Ziel dadurch erreichen, daß er das hundertmal Dagewesene wieder auftischt, und solchen Leuten, die dem Flachen vorzüglich zugethan sind, Vorschub leistet. Von einer poetischen Auffassung der Texte ist nirgends die Rede, es handelt sich blos um einige hübsch klingende Melodien, die noch dazu alles höheren Reizes entbehren und allenthalben der Anklänge so viele bieten, daß von einem eigenen Schaffen nicht die Rede sein kann; es ist das eine gedankenlose Nachmacherei, die ein Componist, dem es um die wahre Gesangskunst einiger Ernst ist, entschieden verwerfen muß. Daraus, daß sich solche Lieder der Verbreitung in vielen bekannten Kreisen erfreuen, darf der Componist noch nicht schließen, daß er den rechten Weg betreten. Er darf sich dadurch die Brücke zur Selbstkritik nicht abbrechen lassen. Wie verfehlt die Auffassung, wie ohne richtiges Verständniß des Textes alles gemacht ist, zeigt Nr. 1 „Liebestreu" in Op. 16. Die Mutter spricht dort zur Tochter: „O versenk', o versenk' dein Leid, mein Kind, in die See, in die tiefste See". Die Tochter erwidert: „Ein Stein wohl bleibt auf des Meeres Grund, mein Leid kommt stets in die Höh'." Hier hat der Componist für beide Strophen folgende Melodie gegeben:





Abgesehen von dem Gehalte der Melodie, springt es doch in die Augen, daß die Rede der Mutter und die der Tochter wesentlich verschiedene Behandlung erheischen. In der dritten Strophe giebt er zwar Anderes, doch immer dem Verwandtes; es findet sich keine Steigerung, die doch der Text sehr deutlich an die Hand giebt. Das heißt eben blos machen, und nicht einmal geschickt; erfassen soll der Componist die Pointe des Gedichts, das Erfaßte in sich durchempfinden, durchdenken und verarbeiten, nicht blos eine Melodie dazu machen, das ist Handwerk; wahrhaft Empfundenes poetisch gestalten, das ist Kunst. In Bezug auf das besprochene Gedicht verweise ich auf die Composition von Kühmstedt, Op. 13, Nr. 2, der es wahr, poetisch, und ästhetisch befriedigend wiedergegeben hat. Findet sich mitunter auch ein Gedanke, der dem Besseren zustrebt, so wird er doch bald wieder von dem Seichten verdrängt. Die besten von den sämmtlichen angezeigten Liedern sind die ersten zwei in Op. 3: „Seliger Traum" und „Sehnsucht". Hier zeigt sich ein gesunder Sinn; die Melodie, in der Volksweise gehalten, einfach und klar, spricht zum Herzen, weil sie Wärme hat und ihr kein krankhaftes Salonelement beigemischt ist.

Em. Klitzsch.

Leipziger Musikleben.

Sechstes, siebentes und achtes Abonnementconcert. Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig am 25ten Nov. im Saale des Gewandhauses.

Das sechste Abonnementconcert wurde mit Ferd. Hiller's Ouvertüre zur Oper „ein Traum in der Christnacht" eröffnet. Die Oper ist früher ausführlich in dies. Bl. besprochen worden. Der Componist hat zum Theil Vortreffliches darin geleistet; daß sie keinen Eingang auf den Bühnen gewonnen, ist hier vorzugsweise dem nicht ansprechenden Sujet zuzuschreiben. Eine zum ersten Male aufgeführte Ouvertüre aber, getrennt von der Oper, welche das Publikum nicht kennt, kommt immer in eine mißliche Stellung, und so geschah es, daß das Werk nicht den Beifall ärntete, den es erhalten haben würde, wenn die Oper bekannt gewesen wäre. Von Instrumentalsachen hörten wir ferner im 2ten Theil Beethoven's A-Dur Symphonie. Eine Symphonie von Abt Vogler, die insbesondere durch das combinatorische Talent des Componisten für den Musiker interessant, so viel Frische und Lebendigkeit besitzt, um auch von dem größeren Publikum beifällig aufgenommen zu werden, eröffnete das siebente Concert. Im 2ten Theil kamen die beiden Ouvertüren, die „Waldnymphe" von Sterndale-Bennet und zu „Olympia" von Spontini zur Aufführung. Das achte Concert begann mit der Ouvertüre zu Leonore (Nr. 1); die A-Moll Symphonie von Mendelssohn bildete den 2ten Theil. Frl. H. Nissen hatte die Gesangsvorträge in diesen drei Concerten übernommen. Sie sang im sechsten: Aria di chiesa von Stradella, von Frl. S. Schloß zum ersten Mal hier gesungen, und Arie aus den Puritanern, im siebenten: Siciliana von Pergolese, Arie aus „Ernani" und die Gnadenarie aus „Robert", worin Frl. J. Cyth die Harfenpartie spielte, im achten Concert: „Wie nahte mir der Schlummer" aus Freischütz, und Arie aus „Lucrezia Borgia". Von dem Lobe, welches wir Frl. Nissen bei ihrem ersten Auftreten im fünften Concert spendeten, müssen wir Einiges zurücknehmen; der Werth ihrer Vorträge stand in absteigender Linie; Frl. N. zeigte sich immer als gewandte Künstlerin, aber mehrere Fehler traten hervor, die wir anfangs weniger bemerkten: so eine hin und wieder recht auffallende Neigung zum Detoniren; den Triller tadelten wir schon früher, aber auch die Coloratur war öfter nicht correct. Als mißlungen ist geradezu der Vortrag der Freischütz-Arie zu bezeichnen. Müssen wir schon rühmend anerkennen, wenn die Sängerin auch deutsche Werke vorzuführen sich bestrebt, so möchten wir ihr doch wohlmeinend rathen, so lange sie sich nicht vertrauter damit gemacht hat als hier sich zeigte, davon abzulassen; es fehlte der Darstellung durchaus an Haltung, es fehlte das innere Verständniß. — Als Solisten traten auf im sechsten Concert: Hr. Hugo Zahn, Mitglied des Orchesters, Concertmeister der Euterpe, mit einem Concert-Allegro von Bazzini, im 7ten Concert: Frl. Cyth mit einer Phantasie von Parish-Alvars und Hrn. Diethe, Mitglied des Orchesters, mit Adagio und Rondo für die Oboe von Kalliwoda, im achten Concert: Hr. Carl Mayer mit einem Concertsatz (F-Moll), Concertetüde (H-Moll) und Tarantella, sämmtlich eigene Compositionen. Hr. Zahn ist einer unserer besten Geiger; sein Spiel zeichnet sich aus, wenn auch weniger durch Fülle des Tones und Schwung, so durch große Sauberkeit und Correctheit. Hr. Diethe, gleichfalls ein sehr tüchtiger Künstler auf seinem Instrument, hatte eine bessere Composition gewählt, als in früheren Jahren. Frl. Cyth war dies Mal weniger vom Glück begünstigt, als bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten. Eine kleine Störung am Instrument, eine herabhängende Saite, incommodirte und raubte dem Vortrage die nöthige Ruhe, was wir um so mehr bedauern, als die Wahl einer schwierigeren Composition darauf berechnet war, die Kunstfertigkeit der Dame dies Mal mehr zu zeigen, als es bei der früher vorgetragenen Kleinigkeit möglich war. Hr. Carl Mayer vermochte anfangs das Publikum nicht zu erwärmen. Sein Hervorruf war etwas lau, und der Beifall steigerte sich erst, als er zwei Compositionen (auch die Triller-Etüde), zugab. Seine früher ausgezeichnete Technik hat an Glanz, an Farbenschmelz verloren, es ist nicht mehr die Elasticität des Anschlags vorhanden, die ihm bei seinem Auftreten vor einigen Jahren alle Hörer gewann.

F. B.

Die Thätigkeit eines Instituts documentirt sich erst recht, wenn sie die Oeffentlichkeit zum Zeugen macht, wenn sie gleichsam einen Rechenschaftsbericht ablegt, und ihr Sollen und Haben der versammelten Menge offen darthut. Eine öffentliche Prüfung soll also sowohl vom Werthe der Anstalt, als auch vom Werthe der Zöglinge Zeugniß ablegen; beide Theile stehen ja in Wechselwirkung, sie bedingen sich gegenseitig, denn auch bedeutendere Talente können ja durch falsche Leitung auf falsche Wege gerathen, und wiederum schwächere durch kräftige Stütze noch für die wahre Kunst gewonnen und erhalten werden. — Wenn wir nun die Leistungen der diesmaligen Prüfung analysiren, so können wir nicht anders, als dem Institute Günstiges nachrühmen. Die Schüler producirten sich in den Sphären der Orchester- und Ge-

sangcomposition, des Solo- und Orchesterspiels, und des Solo- und Chorgesanges. — Zwei Ouvertüren der HH. v. Kolb aus Augsburg und Robert Radecke aus Dittmannsdorf in Schlesien eröffneten die beiden Abtheilungen, und bildeten zu gleicher Zeit in der Composition die hervorragendsten Momente. Beide Ouvertüren bekunden ein tüchtiges Streben; in beiden ließ sich Formgewandtheit nicht verkennen, und wenn wir der Composition des Hrn. Radecke in Bezug auf die Arbeit größeres Verdienst zugestehen, so müssen wir Hrn. v. Kolb etwas reichere Erfindung nachrühmen. Die Art, wie Hr. Radecke die Motive benutzt, hat uns sehr wohl gefallen, und zeugt von guter musikalischer Bildung, wenn auch die Gedanken durchaus nicht neu sind. Hr. v. Kolb dagegen läßt mehr die künstlerische Einheit vermissen, hat aber den Vorzug der größeren Wärme für sich. Was die Instrumentirung betrifft, so hätten wir bei Beiden etwas mehr Durchsichtigkeit, etwas mehr künstlerische Vertheilung der Massen gewünscht; die fortgesetzte Uebung wird auch diesen Mangel beseitigen. — Als Clavierspieler zeigten sich: Hr. Radecke mit dem ersten Satz des Beethoven'schen Es-Dur Concerts, Hr. Louis Brassin aus Leipzig mit der Phantasie über irische Themas von Moscheles, und Hr. Georg Mertel aus Sonnefeld mit Mendelssohn's G-Moll Concert. Hr. Radecke spielte das Concert als guter Musiker, gediegen und tüchtig; wir hätten nur in Bezug auf den Anschlag und den Mangel an Empfindung bei ihm auszusetzen. Hr. Brassin hat entschiedenes Talent zum Solospielen, und wenn sich erst größere physische Kraft eingestellt haben wird, so können wir ganz Bedeutendes von ihm erwarten. Hr. Mertel leistete ohne Frage dies Mal das Vorzüglichste. Er ist ein technisch gut gebildeter Spieler, der die durch das rasche Tempo, welches die Composition verlangt, gesteigerten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und Bravour überwand. — Das Violinspiel war durch die HH. Engelbert Röntgen aus Deventer in Holland mit dem 2ten und 3ten Satz aus Beriot's zweitem Concert, und Hrn. Oskar Schmidt aus Rothenkirchen mit Adagio und letztem Satz aus David's E-Dur Concert (Nr. 4) vertreten. Der Erstere ließ zuweilen die der gewählten Composition nöthige Eleganz vermissen, wogegen der Letztere an manchen Stellen mehr virtuosen Schliff erkennen ließ. Uns wollte scheinen, als ob Hr. Röntgen mehr Seele und Empfindung in sein Spiel legte, als Hr. Schmidt, dessen Adagio uns etwas kalt und starr vorkam. — Die Gesangsvorträge bestanden in einer Arie mit Chor aus Semiramis von Rossini, Soli und Chören aus Mendelssohn's Paulus, und Liedern von Hrn. v. Sahr aus Dresden. Frl. Ida Buck aus Eutin hat von der Natur sehr gute Mittel erhalten, und wenn sie sich bestrebt dieselben immer mehr und mehr zu durchgeistigen, so läßt sie Günstiges hoffen. Die Coloraturen in der Semiramis-Arie scheinen uns noch etwas mehr ausgearbeitet werden zu müssen, und vor allen Dingen muß der Vortrag mehr nüancirt werden; eine gewisse Monotonie wollte uns allzusehr vorherrschend scheinen. Hr. Alexander Hertsch aus Dresden sang die Lieder des Hrn. v. Sahr ziemlich verständig; etwas deutlicheres Aussprechen des Textes wäre zu wünschen gewesen. Was das Stimmmaterial anbetrifft, so behagten uns die tieferen und mittleren Töne recht sehr, sie klingen weich und sind biegsam, was bei Baßstimmen häufig nicht der Fall ist. Die Höhe kam uns rauh vor; doch kann auch Heiserkeit die Schuld tragen, denn Hitze und Rauch, wie sie sich im Saale vorfanden, sind nicht geeignet vortheilhaft auf die Stimme zu wirken. Wenn wir auch über die Composition ein Wort sagen sollen, so können wir die Lieder nicht gerade tadeln, sie zeigten gute Gesinnung, wenn auch keine hervorstechende Eigenthümlichkeit sich in ihnen kund gab. — In den Oratoriumsätzen wirkten neben Hrn. Hertsch auch Hr. Ernst John und Frl. Wilhelmine Bleyl aus Leipzig als Solisten mit. Der Tenor des Hrn. John wollte uns etwas fettig und quetschig erscheinen, und Frl. Bleyl war so befangen, daß sie wirklich den Mund nicht ordentlich aufthun konnte; ein Endurtheil über ihren Gesang überhaupt behalten wir uns für eine künftige Gelegenheit vor. — Noch erwähnen wir eine Declamation von Frl. Fanny Hartmann aus Leipzig. Sie sprach des „Sängers Fluch" von Uhland sehr lobenswerth. Derartige declamatorische Vorträge sind natürlich hier nicht als selbstständige Leistungen, sondern unter dem Gesichtspunkt eines Hülfsstudiums für den Gesang zu betrachten.

Schließlich wünschen wir der Anstalt recht viel Gedeihen und wollen nur wünschen, daß die künftigen Prüfungen immer erfreulichere Zeichen dieses Gedeihens geben mögen.

E. Bernsdorf.

Tagesgeschichte.

Literarische Notizen. Das 35ste Heft der bei F. A. Brockhaus in Leipzig erscheinenden encyklopädischen Schrift: „die Gegenwart" enthält einen in vieler Hinsicht sehr lesenswerthen Aufsatz: „**Das Volkslied** in seinem Einfluß auf die gesammte Entwickelung der modernen Musik".

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 49. Den 16. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber Elementarunterricht im Clavierspiel.

Von Friedrich Wieck.

Herr Redacteur,

Sie wollen etwas Näheres über meine Claviermethodik wissen — namentlich über mein, von der gewöhnlichen Weise ganz abweichendes Verfahren beim Elementarunterricht? — Eine Einleitung dazu habe ich gebildeten Eltern und strebsamen Lehrern bereits angekündigt — einige Andeutungen über diese Einleitung stehen Ihnen bis zum öffentlichen Erscheinen derselben in diesem Briefe zu Diensten. Ich thue dies in einem Gespräch zwischen dem Lehrer Du und meiner Wenigkeit Das, und dem kleinen Trinettchen.

Das. Aber lieber Hr. Du, wie haben Sie es denn eigentlich angefangen, um dem Suschen das Clavierspiel so ganz zu verleiden? — Und wie konnte es denn in den drei Jahren, wo Sie ihr Unterricht gaben, so zu gar Nichts kommen?

Du. Erst habe ich ihr die Tasten gelehrt — das hielt schon schwer; dann habe ich ihr die Discantnoten gelehrt — das hielt noch schwerer; dann habe ich ihr die Baßnoten gelehrt — das hielt am allerschwersten; dann nahm ich mit ihr die kleinen Lieblingsstückchen vor, welche sie baldigst den Eltern vorspielen sollte — da hat sie fortwährend die Baßnoten mit den Discantnoten verwechselt, hielt keinen Tact, nahm immer falsche Finger und lernte nichts; dann habe ich's mit Strenge versucht — da weinte sie; dann habe ich's mit Güte versucht — da weinte sie auch; dann hörte ich mit dem ganzen Clavierunterricht auf — da hat sie mich um Gotteswillen gebeten, nicht wieder mit ihr anzufangen. — Das ist der Standpunkt, auf dem wir uns jetzt befinden.

Das. Das hätten Sie, lieber Hr. Du, gescheidter anfangen können. Wie kann denn ein Kind eine Leiter hinaufsteigen, bei der die untersten und auch noch manche andere Sprossen fehlen? — Die Natur macht keinen Sprung, am allerwenigsten bei Kindern.

Du. Ist sie denn nicht von unten hinaufgestiegen?

Das. Nun! — wenigstens ist sie oben nicht angekommen. Ich muß vielmehr sagen: sie ist von oben hinuntergefallen. Gelind gesprochen, hat sie in der Mitte zu steigen angefangen, und auch da haben Sie dieselbe hinaufhetzen wollen, statt sie ruhig, besonnen und fest auftreten zu lassen. — Führen Sie Ihre jüngste Tochter Trinette zu mir — ich werde ihr eben in Ihrem Beisein die erste Clavierlection geben.

Das. Trinettchen, sage mir einmal die Buchstaben nach: cdef.

Trin. cdef.

Das. Weiter: gahc.

Trin. gahc.

Das. Noch einmal. Immer wieder: die ersten vier — die andern vier. — Recht! nun alle acht hintereinander: cdefgahc.

Trin. cdefgahc.

Das. Rückwärts: chag — fedc.

Trin. chag — fedc.

Das (nachdem es mehrmals wiederholt) Gut! Siehe, jetzt hast du schon Etwas gelernt. Das ist das musikalische Alphabet und so heißen die weißen Tasten auf dem Pianoforte. Du sollst diese nun sogleich zu finden und zu benennen wissen. Vorher muß ich dir aber die Bemerkung machen (ich streiche mit dem Finger von dem eingestrichenen c nach dem höchsten Discant zu), daß so die Töne steigen, höher, feiner werden; und so (ich streiche mit dem Finger vom eingestrichenen c nach dem tiefsten Baß zu) hinunterfallen — tiefer, gröber werden. Die rechte Hälfte nach oben zu nennt man den Discant, die andere Hälfte nach unten zu Baß. — Du hörst wohl schon den Unterschied zwischen den feinen, hohen Tönen von den tiefen, groben? — weiter: was du hier vor dir siehst und worauf du spielen lernen sollst, nennt man die Tastatur (Claviatur), bestehend aus weißen und schwarzen Tasten. Die schwarzen nennt man die Obertasten, welche wir später lernen werden, und die weißen die Untertasten, denen du sogleich den rechten Namen geben wirst. Du siehst: es stehen auf der ganzen Tastatur hindurch immer zwei Obertasten und dann wieder drei Obertasten zusammen und neben einander. Setze nun den zweiten Finger der rechten Hand auf die erste der zwei neben einander liegenden Obertasten und gleite mit demselben nach der Tiefe zu auf die nächste Untertaste: so hast du auf der ganzen Claviatur die weiße Taste c gefunden; wie wird nun die nächste aufwärts heißen? — Nenne das musikal. Alphabet.

Trin. cdefgahc.

Das. Also d.

Trin. Und dann e.

Das. Und nun kommt f. — Die f auf der ganzen Tastatur findest du eben so leicht, wenn du auf der untersten der hier drei zusammen liegenden Obertasten wieder den zweiten Finger setzst und gleichfalls herunter gleitest nach der zunächst liegenden Untertaste. — An diesen beiden Untertasten c und f, die du auf die bezeichnete Weise sogleich im Discant und im Baß finden mußt, hast du nun den sichersten Anhaltepunkt für die Erkenntniß aller Untertasten; denn nun heißt die nächste aufwärts nach f?

Trin. g und alsdann ha u.s.w. —

Das. Nun wollen wir die Nennung der Tasten vor- und rückwärts wiederholen, mehrere außer der Reihe nennen und kurze Zeit damit fortfahren. Zum Schluß der Lection machen wir dies alles noch einmal: so wirst du für die nächste Lection alle weißen Tasten in und außer der Reihe sogleich wissen; nur mußt du dich ein wenig selbst üben — und irren kannst du nicht, da du dich gleich anhalten kannst an die c und f. — Jetzt nehmen wir geschwind noch etwas ganz Anderes, was dir auch Vergnügen machen soll. Ich habe dir gesagt, daß die Töne (ich streiche nach oben zu) so aufsteigen — höher werden, und so (ich streiche nach unten zu) hinunter steigen — tiefer werden. Es klingt also kein Ton wie der andere, sondern entweder tiefer oder höher. Das hörst du wohl schon? — Nun drehe dich um und kehre mir den Rücken zu. Ich gebe dir jetzt zwei Töne nach einander an: welcher ist höher (feiner), der erste oder der zweite? (Ich fahre so fort und lege die Töne immer näher an einander — gebe auch wohl, um zu täuschen und die Aufmerksamkeit zu spannen, die tieferen Töne schwach und die höheren stärker an, und gehe so nach und nach in den Baß hinunter, je nach der Fähigkeit des Schülers). — Das Hören strengt dich wohl etwas an? — Ja siehe, das feine Hören gehört zum Clavierspiel; ich will dich aber nicht ermüden und wir gehen zu etwas Anderem über. — Kannst du 3 zählen — 123?

Trin. Ja und weiter noch.

Das. Wir wollen sehen. Zähle: 123 — immer sofort — hinter einander, aber ganz gleich und egal. (Ich leite sie zur Festigkeit im Zählen, zähle zum Theil mit und gebe einen Accord in drei gleichen Vierteln dazu an.) Bist du nun fest in gleichem Zählen? Wir wollen sehen! (Nun gebe ich blos zu 1 den Accord an und schweige zu 2 und 3; oder blos zu 2 und schweige zu 1 und 3 u.s.w., aber ich gebe die Accorde kurz und sehr präcis an. Darauf schlage ich wohl gar ein Achtel nach und lege nebenbei den Grund zur Eintheilung der Viertel in 2 Achtel. Kurzum, ich drehe und wende mich auf jede Weise, um das Kind in gleichem Zählen fest zu machen und dabei die Aufmerksamkeit zu fesseln. — So geschieht es auch bei 12, oder 1234, oder 123456. Man erwähnt dabei, aber oberflächlich und im Vorbeigehen, des Zweivierteltact, Viervierteltact u.s.w.). — Trinette, du zählst nun schon recht hübsch und die Töne kannst du auch schon unterscheiden — das lernen nicht alle Kinder sogleich in der Ersten Lection! Du wirst gewiß einmal eine gute Clavierspielerin werden! — Aber dein Gehör hat nun wieder ausgeruht, laß uns noch etwas Schwereres für dasselbe versuchen.

Trin. Ich freue mich darauf und werde genau zu hören mich bemühen.

Das. Wenn man mehrere Töne zusammen anschlägt und die klingen gut, so nennt man das einen Accord. Es giebt aber Dur- und Moll-Accorde; jene klingen freudig, heiter — diese traurig, düster,

ich möchte sagen: jene lachen, diese weinen. Nun gieb Acht, ob ich Recht habe. (Ich gebe den Accord in C-Dur an, und nach einer kleinen Pause den in C-Moll u.s.w., und suche sie zu spannen durch stärkeres oder schwächeres Anschlagen bald bei Dur, bald bei Moll. Sie unterscheidet meist richtig. Nur muß man nicht zu lange dabei verweilen und irgend etwas erzwingen wollen, am allerwenigsten durch stetes und heftiges Sprechen und Erklären.) Jetzt kann ich dir selbst schon sagen, daß der Unterschied des Klingens in dem dritten Tone (Terz), von der untersten Taste c aus gezählt, liegt, und ob man denselben eine Stufe höher oder tiefer (e oder es) angiebt. Später will ich dir das Alles deutlicher machen, wenn du die Tonica, Terz, Quinte (Dominante), Octave u.s.w. kennen lernen wirst. (Es ist vortheilhaft und psychologisch richtig, bei Gelegenheit und nebenbei schon leichthin zu berühren und zu nennen, was man erst später fest und gründlich lehren will. Man bedient sich dabei gleich von vorn herein der gebräuchlichen Kunstwörter und giebt davon eine nothdürftige Erklärung). Gut, sehr gut! Doch nun laß uns noch einmal die Nennung der Tasten wiederholen, und dann sind wir für heute fertig. — Siehe, was du alles in dieser Lection gelernt hast!

Trin. Das war hübsch.

Das. So sollst du es immer finden.

Trin. Wenn ist die nächste Stunde?

Das. Uebermorgen, denn du mußt anfangs in jeder Woche wenigstens drei Lectionen bekommen.

Trin. Was werden Sie in der nächsten Lection mit mir vornehmen?

Das. Ich werde alles wiederholen, aber bei Vielem wieder anders verfahren, und immer wieder anders, so daß es stets neuen Reiz für dich haben wird. Aber in der nächsten Stunde spielen wir auch schon: erst auf dem Tisch — zum Schluß auf dem Pianoforte. Du wirst da lernen, ganz unabhängig vom Arme, die Finger leicht und locker — wenn auch nur schwach — bewegen und sie richtig heben und fallen zu lassen, ingleichen werden wir auch einige Uebungen anstellen, um auch das Handgelenk locker zu machen, was man gleich anfangs immer thun muß, um einen schönen Anschlag auf dem Pianoforte zu bekommen, d. h. um die Töne so schön klingen zu lassen als nur möglich. — Ich werde dir zeigen, wie man am Clavier sitzen und die Hände halten muß; du wirst die schwarzen Obertasten kennen lernen und die Tonleiter in C mit den halben Tönen von der 3ten zur 4ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe, also mit seinem Leiteton h, der hineinleitet. (Das ist für meine Methode wichtig, weil sich daraus die verschiedenen Tonarten von selbst entwickeln). Ja selbst den Accord in c sollst du im Baß und Discant finden und mit beiden Händen zusammen anschlagen und klingen lassen. — Aber nun in der dritten oder vierten Lection, nachdem du schon in allem Erlernten fester sein wirst, lehre ich dir schon ein Stückchen spielen, was dir gefallen wird, und dann — dann bist du eigentlich schon — eine Clavierspielerin, eine Pianistin. *)

Du. Von wem haben Sie denn das gelernt? Das geht ja wie mit Extrapost!

Das. Was man lehren soll, können Viele lernen, aber wie man es lehren soll, das hat sich bei mir nur dadurch gefunden, daß ich mich immer mit großer Liebe und stetem Nachdenken der musikalischen Ausbildung der Schüler und ihrer geistigen Entwickelung überhaupt von ganzer Seele widmete. — Und geschwind muß es freilich auch gehen — weil es stufenweise geht und eins das andere begründet — der Schüler alles gewiß, ruhig, besonnen und fest lernt — ohne Umwege und störende und aufhaltende Irrungen; weil ich nicht zu viel und zu wenig lehre, auch bei dem einen zu Erlernenden immer vieles andere Nöthige mit vorbereite und zu begründen suche, und, was die Hauptsache ist, das Gedächtniß des Kindes nicht mit meiner Weisheit (was oft auf rohe und ungestüme Weise geschieht) vollpfropfen will, sondern es zugleich geistig anrege, beschäftige, sich selbst entwickeln lasse, und es zu keiner hölzernen Maschine herabwürdige, mit einem Worte, nicht in's Blaue hinein die traurige, nutzlose, Zeit und Geist tödtende Clavierklimperei ausüben lasse, woraus sich eben Ihres Suschens obiger Standpunkt entwickeln mußte: sondern auch musikalisch mache, und dabei die Individualität des Schülers und dessen stufenweise Fortbildung streng im Auge behalte. Bei dem ferneren und höheren Unterricht übe ich sogar den entschiedensten Einfluß auf die ganze übrige Bildung und Gesinnung des Schülers aus, und benutze jede Gelegenheit, auf sein Gefühl und seinen Schönheitssinn einzuwirken, und immer mehr und mehr auf naturgemäße Weise zu entwickeln.

Du. Aber wo bleiben denn da die Noten?

Das. Da haben wir vorher noch Vieles, Schönes und Erfreuliches zu thun, fast immer mit steter Rücksicht auf eine gut auszubildende Technik, ohne dem Kinde durch angestrengtes, unsinniges, mechanisches Ueben das Clavierspiel zu verleiden. Vielleicht

---

*) Daß ich hier nicht Alles, was in ersten Lectionen vorkommen muß, erschöpft habe, versteht sich von selbst.
Anm. d. Verf.

lehre ich die Discantnoten — auf eigenthümliche Weise, so daß die Schüler dabei immer geistig thätig sein müssen — nach einem halben Jahre, nachdem sie 60 bis 80 Lectionen gehabt. Bei meinen Töchtern ließ ich die Kenntniß der Discantnoten — Baßnoten einige Monate später — erst nach einem Jahre eintreten.

Du. Was haben Sie denn bis dahin gemacht?

Das. Eigentlich sollten Sie sich das dem größten Theil nach schon selbst beantworten können nach Anhören dieser Lection und des hier Gesagten. Ich habe also meine Schüler musikalisch und fast zu fertigen, guten Clavierspielern gebildet, ehe sie eine Note lernten; ich habe also einen richtigen, lockeren, guten, vollen und schönen Anschlag der Tasten mit den Fingergelenken und ganzer Accorde mit dem Handgelenk, und die Tonleitern in allen Tonarten gelehrt, freilich letztere nicht gleich (was zum großen Nachtheil des Schülers) mit beiden Händen zusammen spielen lassen, wie ich so oft habe sehen und leider hören müssen. Dabei habe ich das Tactgefühl und die Eintheilung der Zeiten u.s.w. nach allen Richtungen hin gebildet — Cadenzen auf der Ober- und Unter-Dominante in allen Tonarten, und darin selbst kleine Uebungen machen, und von den Schülern (zu ihrem großen Vergnügen und Nutzen) theils selbst erfinden lassen, und dabei natürlich auf eine richtige Fingersetzung gehalten. Sie sehen also, um praktisch zu werden, fange ich mit der Theorie an. So lasse ich z. B. die Dreiklänge und Dominant-Septimen-Accorde mit ihren Versetzungen in allen Tonarten finden und fleißig üben, und dieselben zu immer neuen Figuren und Passagen benutzen, aber alles ohne Ueberstürzung und ohne die Schüler mit einer Sache zu sehr zu ermüden, damit ein nöthiges lebhaftes Interesse daran nicht geschwächt werde. Dabei lasse ich 50 bis 60 kleine, kurze, rhythmisch abgeschlossene, wohlklingende und in's Gehör fallende, die mechanische Fertigkeit nach und nach bezweckende und erhöhende Stücke, die zum Theil schon einen gewissen Vortrag verlangen (von mir zu diesem Zwecke geschrieben und gesammelt), und wodurch bei allen Schülern das zum Clavierspiel unentbehrliche Gedächtniß unvermerkt und tüchtig ausgebildet wird,

auswendig, oft in andere Tonarten transponirt, fertig, gut, nach Beschaffenheit oft schön, im strengen Tact (Zählen ist selten nöthig) und ohne Stocken, langsam, schnell, schneller, wieder langsam, staccato, legato, piano, forte, crescendo, diminuendo etc.

spielen, was auch immer gelingen muß, wenn ich nicht die Pferde hinter den Wagen spanne, und ohne technische Ausbildung mit der überaus schwierigen Erlernung der Discant- und Baßnoten den Clavierunterricht anfange. Mit einem Worte, ich habe mich gerirt als Psycholog, Denker, als Mann und Lehrer, der vielseitiger Bildung nachstrebt, und sich besonders auch vielfach mit der Gesangskunst, als nöthiger Grundlage für das schöne und feine Clavierspiel, beschäftigt — und zwar mit einigem Talent, wenigstens mit glühender und unermüdlicher Liebe zur Sache. Ich bin nie still gestanden, habe täglich bei dem Lehren dazu gelernt und mich zu verbessern gesucht — habe mich wo möglich nach der jedesmaligen Stimmung der Schüler gerichtet — bin in jeder Stunde und bei jedem Kinde immer neu und immer wieder ein Anderer gewesen, und das mit heiterem, frohen Muth — und so zündete denn das mehrentheils, weil es eben von Herzen kam. — Uebrigens war ich nie ein Chablonenmensch, habe mich nie als Pedant gezeigt, der sich in gewisse Ideen und Ansichten festgefahren hat; ich habe in der Zeit gelebt — meine Zeit zu begreifen und ihr vorauszueilen gesucht — alles Große und Schöne in der Musik gehört, und meine Schüler auch zum Hören desselben veranlaßt; — ich bin auch mit Entschiedenheit allen Vorurtheilen und falschen Richtungen der Zeit entgegengetreten, und habe voreilige Eltern nie in meinen Unterricht hineinreden lassen — habe für meine Schüler stets ein gutes und rein gestimmtes Instrument zu erhalten gewußt, und mir die Liebe und das Vertrauen meiner Schüler und ihrer Eltern zu verdienen gesucht. Nun? ich war das, was ich wollte, ganz, d. h. ein Lehrer, der immer das Wahre, Schöne und Künstlerische im Auge hatte, und somit seine Schüler beglückte.

Du. Aber wo sind die Eltern, die auf Ihre Ideen und Ihre höheren Ansichten eingehen? —

Das. Bei meinen Schülern sind fast alle Eltern sogleich oder später, nachdem sie einigen Lectionen beigewohnt, in meine Ansichten eingegangen. Und bei wenigen, die nicht eingingen — bin ich ausgegangen, d. h. ich bin weggeblieben. Dem ohngeachtet hat mich meine Zeit nicht übergangen.

Hr. Redacteur, ich werde seit zwanzig Jahren vielfach aufgefordert, meine Methodik des Clavierspiels zu veröffentlichen. Ich zögerte damit, weil die Anwendung derselben Lehrer von vielseitiger Bildung und großer, lebendiger Liebe zur Sache voraussetzt — und diese, denke ich, brauchen mich nicht und wissen es noch besser als ich — und die anderen? Ach, und die anderen Alle? — die verstehen mich nicht! — Indessen ich könnte ja mehreren jungen, unerfahrenen, aber nach Besserem strebenden Lehrern nützlich sein, und diese werden in meinen, den Signalen bereits übergebenen „Briefen“ mehreres dahin Gehörige er-

kannt haben; — und dieser Brief hier mag so ungefähr, aber freilich nur andeuten, wie ich den Unterricht zu geben pflege, und in welchem Geiste ich ihn meinen Töchtern ertheilt habe — selbst bis zur höheren Ausbildung, ohne ihnen nur die geringste Gewalt angethan zu haben — zum großen Aerger der bösen und auch der feinen Welt, die den Grund der musikalischen Stellung meiner Töchter in der Kunstwelt nur in einer von mir ausgeübten Tyrannei — in unmäßigem, unerhörtem Exerciren, in Martern aller Art zu finden sich abmühet, und sich nicht scheuet, die albernsten Gerüchte darüber geflissentlich zu erfinden und sorgfältig zu unterhalten.

Aus Frankfurt a. M.

Oper. Die Zigeunerin von William Balfe. Sophie und Marie Cruvelli. Eliason. Xaver Schnyder von Wartensee. Das Schillerfest. Militairmusik. Concert und Museum.

Unsere musikalischen Interessen theilten sich in den letzten Wochen zwischen Balfe's Zigeunermädchen und den Cantatricen Sophie und Marie Cruvelli. Es ist nicht zu leugnen, daß eines Componisten Gegenwart, namentlich wenn er Ruf hat, von einem unberechenbaren Vortheil für die Darstellung seines Werks ist. Sänger und Orchester stehen mehr oder weniger immer unter dem Einflusse einer fremden Gewalt, welche eine gewisse Spannkraft unter den Mitgliedern erzeugt und festhält. Balfe's Art zu dirigiren hat, wie schon angedeutet, so viel Aehnlichkeit mit Guhr's; seine Persönlichkeit, Lebhaftigkeit und Energie, seine geistigen Zergliederungen, sein Einmischen in Scenisches, ja selbst die Bewegungen des Armes erinnern so sehr an den Dahingeschiedenen, daß man sich in die alte Region versetzt glaubte, wo Guhr's magnetischer Blick und imponirende Haltung nicht selten ein Chaos lichtete. Wir wissen, wie der Glaube selig macht; so mochte denn diese Erscheinung, verbunden mit dem Reiz der Neuheit, nicht wenig zu dem Succes dieser Oper beigetragen haben, auch wenn deren Melodien weniger Zauber ausgeübt hätten, wie sie es gethan. Allerdings fehlte es auch diesmal nicht an gelehrten Antipoden und vornehmen Achselzuckern, welche schon nach den Clavierproben ihren Saamen ausstreuten, woraus der Eris-Apfel erwachsen sollte; allein Balfe's Musik, die nicht classisch, aber interessant, nicht gelehrt und bizarr, aber populär, sangbar und effectvoll sein wollte, machte sich freie Bahn, und wird gewiß hier einheimisch werden. Balfe's Musik trägt im Ganzen das Gepräge an sich, als ob sie, bei guter Behandlung, Epoche in Deutschland machen werde. Ein specielles Urtheil über die Partitur behalten wir uns noch vor. Ueber das Buch von Bunn vorläufig nur so viel, daß sich dasselbe bei der Composition sehr zu bedanken hat. Die Uebersetzung ist von Staudigl. Er ist ein vortrefflicher Sänger. Die Besetzung der Oper war folgende: Graf Arnheim, Dettmer; Friedrich, dessen Neffe, Busson, Meinhold; Devilshof (Zigeunerhauptmann), Clement; Theodor, polnischer Flüchtling, Chrudimsky; Gitana, Mad. Anschütz und die Königin der Tschingani, Mad. Behrend-Brandt. Die dritte Aufführung, am 28sten Oct., geschah bei überfülltem Hause, und eine vierte, unter Zuziehung eines kleinen Concerts, worin die Damen Cruvelli und der Geiger Pixis mitwirken sollten, war zum Benefice des Componisten festgesetzt. Da erschienen die Erinnien in Gestalt von Husten und Schnupfen, die Oper — nachdem alle Plätze wieder genommen — wurde an demselben Tage abgesagt, dann von einem Tage zum andern verschoben, und fiel zuletzt in die Brüche, da der Componist mit seiner Familie nicht länger auf's Ungewisse in Frankfurt privatisiren mochte. Er ist deshalb am 7ten Nov. nach Berlin abgereist, nachdem er mit der hiesigen Direction einen Vertrag für seine Oper „Kiolanthe" abgeschlossen, die er hier im Januar in Scene zu setzen gedenkt.

Die Damen Sophie und Marie Cruvelli machten in Eliasons Monstre-Concert am 20sten Oct., welches uns nach zwölf großen Nummern noch die Eroica von Beethoven brachte, Furore. Eliason ist unseren Lesern schon öfter als ein geschmackvoller Concertgeber und vortrefflicher Geiger bezeichnet worden, oder als „musikalischer Ehrenmann", wie ihn einst Xaver Schnyder von Wartensee — der sich seit Kurzem wieder in unseren Mauern befindet — genannt hat. Mit Schnyder's Uebersiedelung aus der Schweiz hat die gute Musik in Frankfurt wieder einen gewichtigen Protector gewonnen. Xaver Schnyder, dieser biderbe Veteran und Kämpe für Recht und Wahrheit, hätte er auch mit der Praxis abgeschlossen, so würde schon allein sein ausgebreitetes Wissen im Felde der Philosophie, Historie und Kritik einen Katheder bilden, oder wie Göthe von Oranien sagen läßt, „einen festen Wall", hinter welchem man sich bergen und seine Zweifel berichtigen kann.

Sophie Cruvelli sang zwei Mal die Norma und Rosine im Barbier mit einem Erfolge, wie ihn nur Sängerinnen ersten Ranges erhalten können. Der Umfang ihrer frischen großen Stimme ist enorm — vom kleinen bis zum dreigestrichenen F — und man weiß oft nicht, ob man es mit einem Contra-Alt oder einem hohen Sopran zu thun hat, weil sie in

beiden Extremen gleiche Stärke und Ausdauer besitzt. Die Bravour ist perlend, und der Triller in allen Lagen correct. Wenn man dabei nun noch eine Persönlichkeit in Anschlag bringt, wobei ein armer Erdensohn vergessen könnte, daß er Künstler ist, so darf man sich nicht verwundern, wenn man sie bewundert. In allen diesen Beziehungen erinnert Dem. Cruvelli an die einst so hoch gefeierte Catalani, wie mich Veteranen versichern, welche diese Gesangesfürstin noch in ihrer Blüthe gehört haben. Im Vortrage aber wünschen wir ihr etwas mehr Seele, damit wir zu dem Erstaunen auch die Rührung gesellen können, und was das Spiel anbelangt, so ist dasselbe nur in einzelnen Momenten treffend, da ihm der goldene Faden der Verbindung fehlt. Bei der Jugend dieser Sängerin lassen sich noch höhere Resultate erwarten. Ihre Schwester Marie, ein ausgesprochener Contra-Alt, und von nicht minder imposanter Gestalt, wird in Partien auftreten, die ihrem Gesangestalente zusagen. Wenn man hier darüber persiflirte, daß Frl. Cruvelli als geborne Deutsche die Norma in italienischer Sprache auf einer deutschen Bühne sang, so ist das eben eine Spießbürgerei. Es wäre vorerst manch' älterer Rost von non sens in der Oper abzuschleifen, ehe man Hand an derartige Verirrungen legte!

Unter den coursiven Opern unseres in der That sehr reichen Repertoirs zeichneten sich Faust, Don Juan, Maurer und Schlosser, und die Entführung aus dem Serail (letztere zu Dettmer's Benefice) aus. Die Krondiamanten werden fortwährend mit Beifall gegeben, und als kleine Novität macht der zweite Theil der Picarde „die Rückkehr des Landwehrmanns" mit Musik von Riede Glück. — Ob Frau Gräser aus Stuttgart, welche die Henriette und Blondchen mit Beifall gab, sich hier als Soubrette halten wird, muß die Folge lehren. Frau Gräser ist eine angenehme Erscheinung, im Spiel gewandt, und hat bei hübscher Höhe ein reines Organ. Es wäre unseres Repertoirs wegen sehr wünschenswerth, daß sie auch den höheren Anforderungen an eine Gesangssoubrette genügte.

Zu unserem improvisirten Schillerfest (des Dichters neunzigjährige Geburtsfeier) am 10ten Nov., gaben wir Wallensteins Lager und den letzten Act der Piccolomini, bei welcher deutschen Gelegenheit Weber's englische Jubelouvertüre aufgeführt wurde, und das Musikcorps des preuß. 8ten Kürassier-Regiments, im mittelalterlichen Costüm aufgestellt, recht lustige Märsche herabblies. Die blanken Harnische warfen die Gasflammen des festlich erleuchteten Hauses zurück, und von den Helmen wehten blutigrothe, ächt republikanische Schweife herab, wahrscheinlich um anzudeuten, daß Musik alle Gefühle und Gesinnungen gleich macht. Aehnliche Gedanken habe ich immer, wenn bei der Wachtparade alle antipodischen Empfindungen in ein Maaß der Befriedigung aufgehen, und wenn sich hier Leute in ihren Entzückungen vereinigen, die sich unter anderen Umständen so gern die Hälse brechen würden. Man hätte in unserer so vielfach gespaltenen Paulskirche einen lustigen Militairmarsch — zur Animation des Fortschritts — aufspielen lassen, oder zum Präsidenten einen tüchtigen Kapellmeister wählen sollen, und ich wette, alle Dissonanzen würden sich in Harmonie aufgelöst haben *). — Im Uebrigen muß man eingestehen, daß die Musikbanda unserer Reichstruppen vortrefflich einstudirt sind, und daß in denselben eine Stimmung herrscht, wie man sie in manchem Orchester nicht findet.

Augenblicklich befindet sich unsere Oper in Verlegenheit, da Mad. Behrend-Brandt auf Urlaub in Hannover gastirt, und unsere Anschütz, unpäßlich geworden, das Zimmer hütet.

Außer Eliason gaben die hiesige Gesangslehrerin Frl. Graumann, eine Schülerin der Garcia, und der Pianist Wilh. Lutz Concerte von Bedeutung, in welchen das große Quintett von Schumann und Hummel's Sextett die Glanzpunkte waren. Hr. Lutz, einer unserer ersten Lehrer, bildet brave Schüler, von welchen der junge Fried. Haarbleicher Zeugniß ablegte, der mit seinem Lehrer Moscheles' berühmtes Hommage à Haendel zu zwei Pianos vortrug.

Der Philharmonische Verein gab Beethoven's C-Dur Symphonie, und dessen große Clavier-Sonate C-Moll (Op. 111) von dem Pianisten Friedrich, das große Mendelssohn'sche Duo für Piano und Violoncell von den HH. Musikdir. Messer und Siedentopf vorgetragen, und Reissiger's Ouverture aus Yelva. Im Museum, das seine Sitzungen am 2ten Nov. begann, hörten wir die Symphonie-Sätze zum Lobgesang von Mendelssohn, die Wüste von David, und Männerchöre von Messer und Speier. Dem Concerte Pixis im russischen Hof konnten wir nicht beiwohnen, und die angekündigte Soirée von dem Sänger Stigelli mußte wegen dessen Unwohlsein zurückgesetzt werden. — Viele andere Soiréen, Lieder- und Gesang-Vereine, Privat- und Militair-Concerte u. s. w. lasse ich unerwähnt, weil ich sonst nicht fertig werden würde. Aus Allem aber geht hervor, wie rüstig unser Musikleben seine Fittige schwingt.

Am Schlusse dieses Artikels fällt mir die 45ste Nummer der Berliner musik. Zeitung (vom 7ten Nov.)

---

*) Von dem schon oft gerügten Verfall einer eigentlichen Militair-Musik zeugte kürzlich das Curiosum, daß von einem ähnlichen Musikcorps auf unserem Roßmarkte die „Adelaide" von Beethoven aufgespielt wurde.

in die Hand, die meinem Bericht über den hiesigen Succeß der Balfe'schen Zigeunerin schnurstracks entgegenläuft, indem jener Artikel von leeren Häusern bei den letzten Vorstellungen spricht, und über Balfe's Benefice, welches doch gar nicht stattgefunden hat! unstatthafte Glossen macht. Die Absicht jener Mittheilung ist um so weniger zu verkennen, da dieselbe meine eigene Einsendung verdrängt hat, welche in wenig Zügen dem Publikum die Wahrheit sagen sollte. Ich aber glaube Hrn. Balfe dem Publikum gegenüber diese Satisfaction schuldig zu sein.

C. S.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

L. v. Meyer, Op. 64. La danse Indienne. Morceau de Salon. **Diabelli. 30 Kr. C.M.**

Eigentlich eine ganz gemüthliche Polka in Des-Dur, die auch noch das Verdienst hat, daß sie vermöge ihrer geringeren Schwierigkeit weiteren Kreisen zugänglich ist.

C. Winterle, Op. 23. Drei Lieder ohne Worte. 3 Hefte. Diabelli. à Heft 30 Kr. C.M.

Drei Stücke im gewöhnlichen Ländler-Charakter, wo wir nicht begreifen, wie diese zur Benennung „Lieder ohne Worte" kommen. Uebrigens durchaus oberflächlich, von gar keinem Streben zeugend.

C. Winterle, Op. 27. Un moment heureux. Etude. **Diabelli. 30 Kr. C.M.**

Der Verfasser ist unserer Ansicht nach entweder ungeheuer bescheiden oder ungeheuer arrogant, wenn er vorliegendes Stück schon für einen „glücklichen Moment" hält. Wir halten es für einen bescheidenen Erguß eines bescheidenen Talentes. Sowohl Gedanken wie Ausführung sind durchaus unerheblich.

W. Schulthes, Op. 4. La danse du Serail. Morceau de Concert. **Schott. 1 Fl.**

Ein Stück von nicht unbedeutender Schwierigkeit, das viele hübsche Klangwirkungen bietet. Es besteht aus einer Einleitung, dann einem Satze in lebhaftem Charakter, zwei Trios und einem Finale. Die Gedanken sind, wie bei den meisten derartigen Stücken, nicht um ihrer selbst willen, sondern der Claviereffecte wegen da.

W. Schulthes, Op. 7. Toccata. Etude de Concert. **Schott.**

Die Toccata macht bedeutenden Lärm, das ist wohl ihre hervorragendste Eigenschaft. Gedankliche Schätze haben wir trotz aller Mühe nicht entdecken können.

L. M. Gottschalk, Op. 2. Bamboula. Fantaisie. **Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Der Componist ist in Louisiana, wie der Titel sagt, und Bamboula ist ein Negertanz; für den Liebhaber des Fremdartigen also Reiz genug, um das Stück zu kaufen. Wir finden darin etwas Forcirtes in Gedanken und Ausführung, eine gewisse gemachte Pikanterie; übrigens ist die Composition nicht gerade leicht ausführbar.

J. Herz, Op. 56. Mazurka brillante. **Schott. 1 Fl.**

Niedlich und mit Geschick gemacht. Nur muß man nicht Chopin daneben halten wollen, dann erscheint natürlich das Stück abgeblaßt dilettantisch.

J. Herz, Op. 57. Valse brillante. **Schott. 54 Kr.**

Beansprucht ganz denselben künstlerischen Werth, wie das vorige Werk.

J. Herz, Op. 55. Fantaisie sur la Favorite de Donizetti. **Schott. 1 Fl.**

Routinirtes, ohne eigentliches künstlerisches Streben. Sieht schwerer aus, als es wirklich ist.

C. V. Alkan, Op. 32. 1r Receuil d'Impromptus. Liv. I. **Schlesinger. 17½ Sgr.**

In diesem ersten Hefte finden wir zwei Stücke mit dem Titel: la foi (Nr. 1) und Vaghezza (Nr. 2). Wir vermögen die Sachen nicht anders zu bezeichnen, als mit der Benennung: „Stylübungen eines Routinirteren". Mit diesem scheinbaren Widerspruche glauben wir sie charakterisirt zu haben. Eine geübtere Hand läßt sich nicht verkennen; dann läuft aber wieder so mancherlei Corruptes mit unter, die Inspiration läßt sich meistentheils vermissen, so daß wir den Ausdruck „Stylübungen" nicht für unpassend halten, indem wir eben damit das Gemachte, ohne innere Nothwendigkeit Entstandene bezeichnen wollen. Das zweite Stück behagt uns übrigens am meisten, es ist mehr empfunden als das erste.

Besprochen werden:

G. Flügel, 29stes Werk. Feldblumen. Trautwein (Guttentag). 22½ Sgr.

C. Franck, Op. 14. 25 Variationen über ein eignes Thema. Schlesinger. 1 Thlr.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

A. Schäffer, Op. 23. La bayadère. Schlesinger. 12½ Sgr.

Eine leichtfertige Ephemere: Polkaartiger Zweivierteltact mit gehöriger Dosis von Trivialität.

Lieder mit Pianoforte.

L. v. Beethoven, Op. 108. 25 schottische Lieder, mit Pfte., Violine und Cello. IV Lieferungen. Schlesinger. Complet 5 Thlr. à Lief. 1¼ Thlr.

Wir wollen nicht Wasser in's Meer tragen, indem wir Sachen besprechen, die jeder Musiker kennt und liebt. Die Verlagshandlung giebt uns hier eine neue Ausgabe der schottischen Lieder, und die zwei Lieferungen, die uns vorliegen, zeugen von Eleganz und Solidität der Ausstattung. Diese Anzeige genügt in diesem Falle.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Einunddreißigster Band.

№ 50.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 19. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Instructives für Blasinstrumente.

J. R. Lewy, XII Etudes pour le Cor chromatique et le Cor simple avec accompagement de Piano. Cah. I et II. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel Pr. à 1 Thlr.

Fordern diese Etüden schon als interessante und erfreuliche Neuigkeit, weil sie die ersten ihrer Art sind, eine besondere Beachtung heraus, so beanspruchen sie dieselbe auch durch ihren künstlerischen Werth nicht blos rücksichtlich des Technischen, sondern überhaupt des Aesthetischen. So viel mir bekannt, giebt es außer den Uebungsstücken von Gugl keine für das Horn, und selbst diese können, so brauchbar und zweckmäßig sie sind, kaum auf einen höheren künstlerischen Werth Anspruch machen. Die Aufgabe des Hrn. Lewy, bekannt als Virtuos auf dem Horn, scheint es gewesen zu sein, das ganze Gebiet dessen, was auf diesem Instrumente geleistet werden kann, in diesen Etüden zu veranschaulichen, zusammenzufassen und seine Collegen mit den äußersten Grenzen desselben vertraut zu machen. Er bietet in einigen Etüden in der That Schwierigkeiten, deren Ueberwindung wohl manchem Hornbläser im Reiche der Unmöglichkeit zu liegen scheinen dürfte. Bei ernstlichem Studium und mit Benutzung der vom Autor gegebenen Winke und Anleitungen muß sich jedoch der weniger geübte Hornbläser bald von den Fortschritten überzeugen, zu denen ihn diese Etüden in der Virtuosität führen. Sehr verdienstlich ist die sinnreiche und gewandte Art, mit der der Autor die Ventile zu benutzen lehrt, ein Umstand, welcher von außerordentlichem Vortheil, und der, trotz der Autorität eines H. Berlioz, als welche derselbe in dieser Beziehung angesehen werden muß, dem nur zu häufig noch vorhandenen Vorurtheile gegen das chromatische Horn entschieden begegnet. Um nicht weitläufig zu werden, beziehe ich mich auf Berlioz' Kunst der Instrumentation und das, was ich früher schon über diesen Gegenstand geschrieben. Wie der Titel der Etüden schon sagt, sind sie nicht ausschließlich für das chromatische Horn geschrieben, sondern vorzugsweise für das gewöhnliche Horn in F, wobei ausdrücklich erwähnt ist, daß die nicht freien Töne, statt mit dem Ventil, durch Stopfen hervorgebracht werden sollen, was auch bei dem chromatischen Horn anwendbar. Es würde zu weit führen, auf das Technische im Einzelnen weiter einzugehen, und ich glaube es reicht, was ich bis jetzt erwähnt, hin, die verdiente Aufmerksamkeit der Künstler von Fach für das vorliegende Werk zu erregen, zumal da von Vielen, die das Horn nicht selbst executiren, das Verständniß nicht vorausgesetzt werden kann.

In Bezug auf den ästhetischen Werth muß ich bekennen, daß sie unbedingt den vielen trefflichen Compositionen, welche die Neuzeit in diesem Genre aufzuweisen hat, beigezählt zu werden verdienen, was in Rücksicht darauf, daß sie für das Horn, ja für alle Blasinstrumente bis jetzt die einzigen ihrer Art sind, dem Autor um so mehr zur Ehre gereicht. Jede der zwölf Etüden bildet ein in entsprechender Form abgeschlossenes Musikstück. Die obligate Stimme mit

ihren schon des Zweckes wegen nothwendigen, öfter angewendeten Figuren, welche doch immer einer geschmack- und ausdrucksvollen Melodie Raum geben, wird gehoben durch eine eben so einfache als wirksame Pianofortebegleitung. Sie bekundet durchgehends den einsichtsvollen und gewandten Musiker, der mit seinem Geschmack und richtigen Urtheil beides, die obligate wie die begleitende Stimme, in ein Ganzes zu verschmelzen verstanden. Daß sie sich bei diesen Vorzügen und namentlich in Rücksicht darauf, daß sie dem Künstler Gelegenheit bieten, seine Virtuosität zur Geltung zu bringen, zum Vortrage im Concertsaal und Musiksalon eignen, bedarf wohl kaum der Erwähnung, und es steht die allgemeine Verbreitung, die ich dem Werke mit Recht wünsche, zu erwarten.

J. B.

Aus Hamburg.

Der „Maurer und Schlosser", womit die komische Oper im Thaliatheater eröffnet wurde, hat einen so ungeheuern Zudrang von Neugierigen gefunden, daß Hunderte wieder fortgehen mußten, und daß sie morgen bereits wiederholt wird. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Opern in dem kleinen Rahmen bei tüchtiger Besetzung sich besser ausnehmen, als in dem großen, gewöhnlich leeren Raume des Stadttheaters. Sorgt die Direction für gewandte Darsteller, so dürfte die Idee sowohl in künstlerischer als materieller Hinsicht gute Früchte tragen.

Das Concert des Directors des Cäcilien-Vereins, dessen Programm wir neulich mittheilten, war stärker besucht, als sich nach einem solchen Programm erwarten ließ. Die Chöre gingen gut. Der junge Goldschmidt spielte Mendelssohn's Capriccio; für das Concert, das er morgen unter Mitwirkung der Lind im großen Saale der Tonhalle geben wird, sind ihm bereits vor mehreren Tagen 1200 Thlr. geboten, die er natürlich ausgeschlagen hat. Die Einnahme dürfte circa 16 bis 1800 Thlr. ergeben.

Anders verhält es sich mit dem jungen ungarischen Violinvirtuosen Ed. Reményi. Das Concert desselben war zwar auch recht besucht, aber rechnet er die Kosten ab, dürften von dem Rest wenige seiner Landsleute „nach Amerika befördert" werden können. Uebrigens hatte sich die liberale Bourgeoisie an dem Concerte sehr lebhaft betheiligt, theils des Programms, theils der „Partei" wegen. Das Programm war übrigens ganz interessant. Der junge Ungar spielte einen Concertsatz von Vieuxtemps, ungarische Nationalmelodien und le souvenir de la Hongrie von Molique. Es ist nicht zu leugnen, daß uns hier ein ungewöhnliches Talent entgegentritt, das auch ohne ungarische Sympathien, ohne den rothen Nationalrock (der Concertgeber hatte einen solchen angelegt) Achtung herausfordert. Man hört dem Spieler Geist und Phantasie an, und was die Fertigkeit anbelangt, so hat zwar das Säbelregiment einigen Abbruch gethan, aber bei der vorhandenen Basis dürften nur noch wenige Studien nothwendig sein, um einen Spieler ersten Ranges herzustellen.

Frl. Wagner, Mad. Cornet, und eine Dilettantin sangen Lieder, die letztere mit solcher Angst, daß sie besser gethan hätte nicht zu singen; außerdem wurden die Ouvertüren zu „Tell" und „Zauberflöte" gespielt. — Die Geige, welche der junge Reményi spielte, war eine Amati, und kostet 100 Louisd'or. Es dürfte vielleicht interessant sein, zu erzählen, wie sie in den Besitz des Ungarn gekommen ist. In Hamburg giebt's einen Instrumentenmacher, der Saufe heißt, ein schlichter Mann, der seiner Kunst mit Kenntniß und Geschick obzuliegen weiß, und natürlich ein großer Musikfreund ist. Zu diesem Instrumentenmacher kommt der junge Reményi, und ersucht ihn, eine Geige zu seinem Concerte zu leihen. Der junge Mann hat ein lebhaftes, feuriges, offenes Wesen, ist Ungar, Flüchtling, kurz weiß sofort Hrn. Saufe zu gefallen. Dieser giebt ihm die werthvolle Geige und sagt zu ihm: „Behalten Sie sie, und wenn Sie sie mir einmal bezahlen können, so soll's mir lieb sein".

Kleine Zeitung.

Ein Extrafahrer.

In Nr. 48 der „N. Berliner Musikzeitung" unternimmt Hr. C. Koßmaly zwei „kritische Extrafahrten", zu denen ihm die zuletzt erschienenen Werke Ad. Bergt's und die vom Unterzeichneten über dieselben in diesen Bl. gegebenen Urtheile als Triebkraft dienen. Spricht der Hr. Fahrer zunächst von dem „überschwenglichen Lobe", dem „excentrischen, hyperenthusiastischen Tone", der „so hyperbolischen als apodiktischen Art und Weise", womit „Bergt der Welt als musikalischer Messias verkündigt wird", und stellt er dies Alles in Bezug auf mich, den er dadurch gleich von vornherein in's gehörige Schlaglicht zu setzen vermeint, so gewährt er doch auch die Genugthuung, sich selber sogleich in puris naturalibus als den Mann vorzustellen, für den er sich ansieht, d. i. als „den wirklich Sachkundigen", als „den Mann von Fach selber", der „sich noch den zu richtiger Erkenntniß und richtigem Urtheil

in allen Dingen erforderlichen, klaren, ruhigen und unbefangenen Blick bewahrt hat".

So mit Legitimation versehen tritt Hr. K. die erste Fahrt an. Bergt's Charakterstücke Op. 7 sind die Bahn, auf welcher er schnaubenden Rosses dahingleitet. Was für Charaktere es giebt, erfährt man als erste Belohnung ihn verfolgender Theilnahme, als zweite aber, daß die benannten Stücke das Charakteristische der Kategorie der „kleinen, schwachen, unbedeutenden, alltäglichen, unentschiedenen Charaktere" an sich tragen. Diese zweite Belohnung annehmlich zu machen, fügt Hr. K. nach vorherigem Räuspern als nochmaliger „wirklicher Kenner und Musiker von Fach" eine „nähere Beleuchtung der einzelnen Nummern" bei, wobei denn herauskommt, daß Nr. 1 besagter Stücke an „Dudelsack und Drehorgel erinnert", daß Nr. 2 „von Reminiscenzen wimmelt", Nr. 3 sich durchweg „in längst gewohnten, ausgefahrnen Gleisen bewegt", Nr. 4 sich durch „eine gewisse spießbürgerliche Behäbigkeit und zahme Gemüthlichkeit" bemerkbar macht, daß endlich in Nr. 5 „mit einem Wort ein Paroxismus in Noten, ein musikalisches Alpdrücken sein unheimliches Wesen treibt". Den Dank für seine Gaben begehrt er nicht: er überläßt dem „gesammten musikalischen Publikum", zu beurtheilen einerseits: „ob und in wie weit nach dem Gesammtergebniß seiner Zergliederung" die Bergt'schen Charakterstücke dem, was ich von ihnen ausgesagt, entsprechen, andererseits: ob meinen „ausschweifenden Uebertreibungen, die den Stempel der Parteilichkeit so unverkennbar an der Stirn tragen, Anspruch auf Wahrheit und Gültigkeit zugestanden werden könne".

Nicht ohne sichtlichen Anlauf mit neu beflügelter Phantasie beginnt nun Hr. Koßmaly die zweite Fahrt. Ein neues Aushängeschild mit Motto drunter schützt ihn vor polizeilichen Verfolgungen, und neuer, süßer Lohn wird den theilnehmenden Reisegefährten. — „Columbus entdeckte Amerika; A. Dörffel entdeckte A. Bergt!" — Der kritische Extrafahrer erläutert, er habe mich in der neuen Ueberschrift mit Lessing parallelisirt, um damit meine „außerordentliche, kunstrichterliche Befähigung, meine kritische Urkraft überhaupt wenigstens annähernd zu bezeichnen"; er thut „auf's schlagendste dar, in welchem wesentlichen Punkte ich, der neue — musikalische — Lessing, dem alten — dramaturgischen — überlegen sei", indem dieser bekanntlich nur über wirklich vorhandene Leistungen geschrieben und auch wirklich nur über bereits Vorliegendes ein Urtheil abzugeben vermocht habe, mir es dagegen eine Kleinigkeit sei, „auch schon über noch in der Zukunft Schooße schlummernde Schöpfungen apodiktische, mit sibyllinischer Weisheit gesättigte Orakelsprüche zu thun". Der Fahrer gelangt auf den Höhepunkt: „Wahrlich, ein seltner, wahrhaft seherischer Scharfsinn und Tiefblick" (u. s. w. noch vier Zeilen), doch eilt er jäh herunter und giebt unter Verweisung auf die Beurtheilung von Dr. O. Lange „gar der Ansicht Raum", daß mein Verfahren „einen hohen Grad kritischer Einsichtslosigkeit, krasser Parteilichkeit und fanatischer Uebertreibung documentire". [Eine Falsetstimme: Gut gebrüllt!] Der wirkliche und wahrhaftige Fachmusiker findet nun an der Weise, wie ich mich über Bergt bei Anzeige von dessen beiden vierhändigen Capriccios geäußert habe, Manches auffällig; es bedünkt ihn, daß ich, „der Unsterblichkeitsposaunist Bergt's, den Mund doch wohl etwas zu voll genommen habe". Den Gefährten wird zum Abschied für gütige Begleitung die Hand gedrückt: „es werde bei wiederholter Lesung und reiflicher Prüfung meiner Musterkritik der gläubigen Welt die Erkenntniß aufgehen, daß Bergt wirklich und wahrhaftig ein Genie sei". Noch ein vertrauliches Nicken und der fahrende Extrakritiker verschwindet.

Hr. Koßmaly sieht, ich habe ihn getreulich bis zu Ende begleitet. Ob er durch seine Fahrten das Ziel, das ihm vorgeschwebt, oder überhaupt Etwas erreicht hat, das seinen Unternehmungen Erfolg verheißt, dies zu entscheiden, kann natürlich so wenig meine Sache sein, als es meine Absicht ist, mich in einen unfruchtbaren, thörigten Streit über die Trefflichkeit der Bergt'schen Werke mit ihm einzulassen. Denn daß der Streit ein thörichter sein würde, leuchtet ein, da das Verhältniß der streitenden Theile zu einander ganz dasselbe wäre als bei Zweien, die sich wegen einer Sache zanken, von welcher der Eine behauptet, sie sei schwarz, nachdem der Andere behauptet hat, sie sei weiß. Eine Einigung also wäre nicht denkbar. Gelangt Hr. K. durch seine „nähere Beleuchtung" der Bergt'schen Charakterstücke zu einem dem meinigen ganz entgegengesetzten Ergebniß, — eine Erfahrung, die er nicht das erste Mal gemacht, — so gebe ich zu bedenken, daß bei Beurtheilung eines Kunstwerkes das Meiste darauf ankommt, ob der Kritiker zu ihm als zu einem lebensvollen Ganzen herantritt, in dessen Organismus er, eben um das Leben zu erhalten, nicht zergliedernd eingreifen dürfe, oder ob er sich ihm als einem Leichnam nähert, dem er nach Gutdünken Fleisch und Bein zersetzen und den er unbeschadet seiner Wesenheit als Leichnam nach jeder Richtung hin zertheilen könne. Verlangt man Letzteres vom Kritiker, so gebe ich gern zu, daß ich zu einem solchen verdorben bin, und erkenne die Ueberlegenheit des Hrn. Koßmaly in dieser Hinsicht völlig an; ich gebe zu, daß er sich den dazu erforderlichen „klaren", „ruhigen", nüchternen Blick, die dabei nothwendige Gleichgültigkeit und Kälte des Gemüths besser zu bewahren vermag, als ich dies vermöchte; ich gebe zu, daß es ihm dadurch besser als mir ermöglicht wird, hinter einem Nichts ein Viel, hinter einem Viel ein Nichts zu entdecken. Doch tausche ich deshalb mit ihm, dem wirklichen und wahrhaftigen Fachmusiker, noch lange nicht!

Wirft mir Hr. K. Parteilichkeit und Uebertreibung vor, so kann es gleichfalls nicht meine Sache sein, zu entscheiden, wiefern er dabei im Rechte ist. Bekennen muß ich jedoch, daß ich stets mit Bewußtsein für die Sache, die ich für gut befunden, Partei genommen habe, und in gleichem Falle auch immerdar Partei nehmen werde; dieser Vorwurf verletzt mich nicht, sondern erfreut mich. Die „Uebertreibung" nehme ich

als einen Tadel, den ich beherzigen werde. Gesetzt dieser Tadel trifft mich in Wahrheit, so spricht doch wenigstens der Entschuldigungsgrund für mich, daß ich der Sache, welcher ich huldigte, mich stets mit Wärme annahm, und daß ich nie befürchtete, ein wahrer Künstler werde sich „das Hirn durch Lob verrücken" lassen. Viel lieber ist es mir zu hören, ich sei im Lob als im Tadel zu weit gegangen, und glaube ich nicht Ursache zu haben, mich ob der „Uebertreibung" zu schämen. Daß aber auch der „ruhige, klare Blick" des Hrn. Extrafahrers nicht vor Uebertreibung schützt, dies kann man aus oben mitgetheilter Quintessenz seines Urtheils über Bergt's Charakterstücke mehr als zur Genüge entnehmen. Ja Figura zeigt selbst, daß dieser „Blick" ihn nicht einmal vor Widersprüchen zu sichern vermochte. Während nämlich Hr. K., der „wirkliche Kenner", anlangend die erste und fünfte Nummer ofterwähnter Stücke, als „sehr zu bezweifeln" hinstellt, daß man meinem Urtheile, „am wenigsten wohl, was Nr. 1 anbetreffe", beistimmen werde, so meint er später doch, es dürfte die fünfte Nummer „als die schwächste und verfehlteste der ganzen Sammlung erscheinen". Anfangs also dünkt ihn die erste Nummer schlechter als die fünfte, später aber die fünfte die schlechteste von allen. Wo soll man nun Hrn. Koßmaly glauben, anfangs oder später? Und was soll man angesichts der Worte:

— „es giebt
kein andres Unrecht als den Widerspruch" —

von ihm denken? Poche darum Hr. K. nicht zu sehr auf seinen „Blick", dieser hat sich nicht als ungetrübt bewährt. Auch die Schlußäußerung, „ich habe den Mund doch wohl etwas zu voll genommen", entspricht bei weitem nicht, widerspricht also dem Vorausgegangenen, nach dem man nichts weniger als etwa den Ausspruch erwarten durfte, daß ich absichtlich und gegen besseres Wissen übertrieben, in Wahrheit also gelogen habe. Nur ein derartiger und als unwiderleglich begründeter Ausspruch mußte den Schlußstein des Ganzen bilden, denn nur ein solcher hatte die Kraft, es zu halten.

Daß Hr. K., um mich lächerlich zu machen, den Namen eines großen Mannes als Folie benutzt, verzeihe ich ihm in der Hoffnung, er werde für künftige Male, sich selber besser zu ehren, dergleichen nicht wieder thun. Niemanden, auch den wirklichen und leibhaftigen Fachmusiker nicht, ziert es, „das Erhabene in den Staub zu ziehen".

Bei dieser Gelegenheit sei schließlich bemerkt, daß in derselben Nummer der Berliner Zeitung den „Fahrten" ein kurzer Artikel folgt, welcher beweist, daß in den Blumengehegen des Hrn. Charles Voß abermals der Bock zum Gärtner gestellt worden ist.

A. Dörffel.

Vermischtes.

Um das seit längerer Zeit herabgekommene Wiener Conservatorium zu erneuter, gedeihlicher Thätigkeit zu beleben, haben sich die ersten Künstler Wiens zu einer Berathung versammelt und Behufs der Neugestaltung dieses Instituts unter sich vier Directoren gewählt. Zum Generalsecretair des Organisirungskörpers wurde der um die Kunst vielfach verdiente Hr. Glöggl ernannt, welcher diese Stelle mit Zustimmung der Gesellschaft der Musikfreunde angenommen hat. Von der Thätigkeit dieser Herren läßt sich um so mehr das günstigste Resultat erwarten, als dem Vernehmen nach die Staatsverwaltung bereit ist, die wichtige Anstalt mit einem namhaften Beitrag zu unterstützen.

Unter den Neuigkeiten, welche demnächst erscheinen, machen wir besonders aufmerksam auf R. Schumann's neuestes Werk: Vier Duetten für Sopran und Tenor, Op. 78, Cassel, C. Luckhardt. — Von C. Czerny erscheint ebendaselbst ein Weihnachtsalbum.

Bemerkung.

Bei Beginn des zweiunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. **№ 51.** Den 23. December 1849.

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Lieder und Gesänge. — Aus Dresden. — Aus Hamburg. — Leipziger Musikleben. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Lieder und Gesänge.

Ed. Hauslick, Op. 9. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Berlin, Bote u. Bock. Pr. 15 Sgr.

Diese drei Lieder rangiren unter denen, die zwar mit Geschicklichkeit gemacht, doch hinsichtlich ihres musikalischen Ausdrucks noch unter dem Einflusse der allgemeinen Empfindungssprache stehen. Die Melodie, sangbar und fließend, entbehrt noch des höheren Elementes, welches sich in einer stärkeren Erfassung des poetischen Kernes der Texte beurkundet; sie hat noch zu viel Aeußerliches, der sinnliche Klang tritt noch zu sehr hervor, der Empfindung scheint es kein rechter Ernst zu sein. Nr. 1 „Frühlingsglaube" von Uhland, hat vor den übrigen das voraus, daß es einen frischeren Zug, eine bestimmtere Haltung zeigt, wenn schon die Auffassung in anderen Compositionen dieses Textes gelungener erscheint; der Schluß von den Worten ab: „Nun muß sich Alles wenden" enthält viel Anklänge an Dagewesenes und tritt überhaupt gegen das Uebrige zurück. Nr. 2 „Mir ist, als müßt' ich dir was sagen", aus dem Schottischen, zeigt nicht nur nicht den fremdländischen Charakter, sondern verflacht sich auch in eine hohle Phrase. Nr. 3 „Nächtliche Wanderung" giebt den leichten Charakter des Gedichtes recht entsprechend wieder, obwohl etwas tändelnd, verleugnet aber eben so wenig seinen Ursprung aus dem allgemeinen Empfindungsstrome, wie unzählige andere Liedesephemeren.

Louis Schindelmeisser, Op. 9. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. — Hamburg, Niemeyer. Einzeln zu haben zu ¼ u. ⅙ Thlr. Zusammen $\frac{5}{12}$ Thlr.

Der Componist dieser Lieder steht auf einem höheren Standpunkte als der vorgenannte. In den zwei ersten derselben giebt sich ein tieferes, innigeres Erfassen der Texte zu erkennen; die Melodie, selbstständiger und edler, hat auch mehr Wärme und läßt uns auf eine gute Richtung des Componisten schließen. Der Preis gebührt dem ersten, „Frühlingslied" von H. Scheurlin, das sich durch frischen und lebensvollen Ausdruck auszeichnet. Das zweite hat trotz der Innigkeit doch etwas Mattes, ist auch weniger selbstständig. Nr. 3 „Jedem das Seine" von J. Zeitteles, verflüchtigt sich in einer unbedeutenden Allgemeinheit.

Carl Reinthaler, Op. 2, Heft 1. Gedichte von Rückert, Eichendorff, Geibel, Dingelstedt, für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte. — Berlin, Bote u. Bock. Pr. 15 Sgr.

Dieses erste Heft enthält drei Lieder, die von gutem Streben zeigen, das auch schon, so weit das vorliegende Op. 2 zu dieser Bemerkung Gelegenheit giebt, durch gute Erfolge belohnt wird. Das erste Lied „Nun die Schatten dunkeln" von Em. Geibel, hat einen schönen ausdrucksvollen Gesang, der dem schwärmerischen Tone des Gedichts gut entspricht.

Nur schade, daß der Schlußtact in einer zu verbrauchten Wendung endet. Nr. 2 „Sonne rief der Rose" von Dingelstedt, erhebt sich gleichfalls über das Gewöhnliche, indem es durch Auffassung sowohl, als auch durch die wohlthuende Wärme einen entschiedenen Eindruck macht. Nr. 3 „Hörst du nicht die Bäume rauschen" von Eichendorff, muß in der Auffassung als verfehlt bezeichnet werden, indem der zarten, heimlich flüsternden Romantik des Gedichts nicht der entsprechende musikalische Ausdruck verliehen ist.

P. A. Peters, Sechs Gedichte von Henriette Peters für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. componirt. Ohne Opuszahl. — Bote u. Bock. Pr. 25 Sgr.

Gesänge, keine Lieder, obschon der Liedercharakter zu Grunde liegt und hier und da, namentlich in den letzten drei, entschieden hervortritt. Der Componist befindet sich auf einem guten Standpunkte. Bieten diese Gesänge auch keine neuen, hervorstechenden Seiten, so entschädigen sie dafür durch die Stärke der Empfindung und die Aufrichtigkeit, durch den Ernst, der mit dem Gedichte nicht ad libitum tändelt, sondern mit männlicher Kraft die verschiedenen Momente künstlerisch-musikalisch darzustellen sucht. Diese Bemerkung gilt vorzugsweise den drei ersten, von denen das dritte an einigen Schnörkeleien leidet, die mit dem übrigen empfindungsvollen Charakter nicht harmoniren. Die Opernfloskel zum Schluß, an sich schon abgeschmackt, tritt hier um so greller hervor. Die letzten drei (Nr. 4, 5 u. 6) haben einen leichteren Charakter und nähern sich dem Salonausdruck einer früheren, bereits thatsächlich überwundenen Periode. Nr. 5 „Liebeszauber" ist sicher nicht getroffen in der Auffassung. Die hier gar zu gewöhnlich tändelnde und hüpfende Melodie soll doch nicht etwa Humor sein? Die Naivität ist's, der es gar nicht so ernst ums Herz, die sich im Gedichte schmucklos, blos mit einem leichten Anfluge von Ernst ausspricht. Nr. 6 „Frühlingsempfindungen" geht nicht tief genug; der melodische Ausdruck bewegt sich meist blos in Aeußerlichem, ohne eine tiefere Gemüthsbetheiligung auszusprechen. Uebrigens hat der Componist auf den harmonischen Ausputz viel Fleiß verwendet und verräth eine kundige und gewandte Hand.

Ferd. v. Roda, Op. 23. Sechs Gesänge für Tenor oder Sopran mit Begl. des Pfte. — Hamburg, Niemeyer. Pr. ½ Thlr.

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß diese Gesänge einen musikalischen Gemüthe entsprossen sind; allein der Eindruck, den sie machen, läßt uns doch nicht zum rechten Genusse kommen. Sie tragen zu sehr das Gepräge der Reflexion an sich. Tritt auch hin und wieder eine Stelle uns entgegen, in der sich die Unmittelbarkeit der Empfindung überzeugend aussprechen will, so wird sie unterbrochen durch das reflexionelle Beiwerk. Der Componist hat gewiß das beste Streben; mir scheint, als ob ihn eben sein ernstes Streben, die Gedichte in ihrem innersten Kerne zu erfassen und jede Phase, jede leise Andeutung wiederzugeben, den eigentlichen, blitzschnellen Moment des Schaffens und Erfindens verscheuche. Sie gewinnen mitunter den Anschein der Pedanterie, des peniblen Feilens, das oft an einem, aus dem warmen Empfindungsleben entstandenen Gedanken so lange herumputzt, bis die Glätte die ursprüngliche Frische, den Schmelz vertrieben hat. Was die Erfindung anlangt, so muß bemerkt werden, daß nicht blos einzelne Anklänge stark hervortreten, sondern daß auch die Manieren verschiedener Componisten aus den verschiedenen Epochen des deutschen Liedes deutlich zu erkennen sind, so daß es den Anschein gewinnt, als habe der Componist eine solche Vermengung beabsichtigt. So treten uns Mozart'sche Gänge entgegen, Spohr'sche, Reissiger'sche, daß man nicht einem festen Typus, der Tonart gleichsam, und der Grundstimmung des Componisten auf die Spur kommen kann. Die Texte bewegen sich meist in ernsten, religiösen Betrachtungen, deren Behandlung häufig sehr trocken ist. Nr. 2 „Du meine Seele" von Rückert, entbehrt, abgesehen von der nicht getroffenen Auffassung, auch des äußeren, sinnlichen Reizes; die Empfindung ist nicht wahr, es klingt trocken und gemacht. Nr. 5 „Meine Sterne" hat einen natürlicheren Zug der Melodie, wenn es schon an oftmals Dagewesenes erinnert. Nr. 6 „Sagt, wo sind die Veilchen hin?" geht bezüglich des melodischen Inhalts auf eine sehr frühere Liederperiode zurück und mahnt uns wieder an Bergt'sche Schreibweise, dessen Composition desselben Textes (Terzett mit Pianof.) wegen ihrer Ursprünglichkeit und warmen Empfindung den Vorzug verdient. Der technische Theil dieser Gesänge ist mit Sorgfalt und Geschicklichkeit gemacht.

Ferd. Hiller, Op. 42. Drei Gesänge für eine Baß- oder Baritonstimme mit Begl. des Pfte. — Cöln, M. Schloß. Pr. 25 Sgr. Nr. 2 für Sopran und Tenor $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Soll im Allgemeinen die Kritik über diese Gesänge unverhohlen ihre Meinung sagen, so kann sie dieselben nur als verfehlt bezeichnen. Die Erfindung ist matt und läßt dasjenige, was anderweite Compositionen dieses Componisten als beachtenswerth erschei-

nen ließ, völlig vermissen. Sie wirken, mit Ausnahme von Nr. 2, fast verstimmend. Nr. 1 „Die drei Zigeuner" von Lenau, entbehrt alles Zigeunerhaften, um mich so auszudrücken: es ist kein Reiz vorhanden; die eigenthümliche Melancholie, aus der ein leiser Schimmer der Lenau'schen Ironie hervorlugt, findet keinen Ausdruck. In Nr. 3 „Der Doctor von Bernkastel" von Braunfels, fehlt der Humor. Anfangs scheint ein guter Anlauf genommen zu werden, doch folgen bald Stellen, die wirklich schal sind und des Weindoctors Jovialität in ein wässeriges Naß auflösen. Einzelne Stellen sind mitunter wirksam. Nr. 2 „Das Wirthshaus am Rhein" ist im Volkston gehalten und hat viel Gemüthlichkeit, doch ist Mendelssohn'scher Einfluß sehr bemerkbar.

Em. Klitzsch.

Aus Dresden.

Concert des Orpheus: Die Hermannsschlacht, ein Päan in zwei Abtheilungen; gedichtet von Gotth. Logau, und in Musik gesetzt von C. A. Mangold.

Den 1sten December.

Wenn einerseits sich immer mehr und mehr unheilvolle und gewitterschwangere Wolken am politischen Horizont aufthürmen, welche die Gemüther mit Bangigkeit erfüllen, und andererseits bei Vielen die Theilnahme an dem Vereinsleben erkaltet ist, so muß es uns um so mehr mit Freude erfüllen, von dem regen Streben eines Vereines berichten zu können, der den Beweis liefert, daß bei Fleiß, Beharrlichkeit und Muth auch die größten Hindernisse und Schwierigkeiten zu überwinden sind.

Der Dresdner Orpheus machte sichs zur Aufgabe, ein den Bestrebungen der Neuzeit entsprungenes Werk mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln zur Aufführung zu bringen. Und in der That, derselbe hat seine Aufgabe würdig gelöst; er hat durch das Gelingen dieses Unternehmens einen Sieg errungen, der selbst seinen Gegnern Achtung abnöthigte. Es ist bereits in dies. Bl., so wie in der Berliner Musikzeitung viel Gutes über dieses Werk berichtet worden, und dies trug jedenfalls dazu bei, daß der Orpheus weder Kosten noch Mühe scheute, dem Publikum das Werk eines vaterländischen Componisten so würdig wie möglich vorzuführen. Es konnte dies um so mehr der Fall sein, da die Mitglieder des Hoftheaters, als: Frl. Schwarzbach und Frl. Kiesewalter, so wie Hr. Dalle Aste, Hr. Liedtke und Hr. Rudolph das Ganze durch ihre freundliche Mitwirkung unterstützten. Auch hatten einige Mitglieder der königl. Kapelle die Güte, im Orchester, ausgeführt vom Stadtmusikchor, mitzuwirken. Einsender dieses hält es nicht für möglich, nach einmaligem Anhören ein competentes Urtheil über dieses Werk abzugeben, daher sich derselbe nur noch über Einiges auszusprechen gedenkt. Die Composition ist ächt deutsch, daher an mehreren Stellen fast zu gründlich. In der ersten Abtheilung fanden den meisten Beifall: Siegmar's Lied, der Trinkchor im Zelt des Varus, der Kriegerchor, und vor Allem das Duett „Zerreißen soll unser Arm u. s. w." — Weniger haben uns die Recitative behagt, die im Bezug auf Modulation doch etwas zu sehr auf die Spitze gestellt sind. — In der zweiten Abtheilung erfreute uns zunächst der herrliche Chor für Sopran und Alt „Es hebt sich die Sonne wohl über die Flur", welcher auch ausgezeichnet von den Kreuzschülern und den Kapellknaben vorgetragen wurde. Thusnelden's Gebet ist ebenfalls eine herrliche Nummer, so wie nicht minder das darauf folgende Duett. Die Krone des Ganzen ist aber jedenfalls der Schlachtchor selbst, welcher auch eine mächtige Wirkung hervorbrachte. Das Motiv derselben ist vom Componisten als mahnende Stimme durch das ganze Werk hindurch benutzt worden, und zwar mit vielem Glück. Die Declamation scheint uns das Ganze etwas in die Breite zu ziehen, deshalb vielleicht Einiges davon, ohne Nachtheil für das Werk, gestrichen werden könnte. Einen ebenfalls gewaltigen und mächtigen Eindruck machte die Stelle „Geist der Helden! blicke segnend auf die Deinen u. s. w." im Chor gesungen, so wie überhaupt der Schlußchor, in welchem Siegmar's Lied später noch einmal wiederkehrt, das Ganze auf eine würdige Weise schließt.

Jedenfalls sind die Dresdner dem Orpheus großen Dank schuldig, daß er dieselben mit einem Werke bekannt machte, welches durchaus verdient, im Interesse seines Schöpfers eine weitere Verbreitung zu genießen.

C. S.

Aus Hamburg.

Mitte December.

„Louisa von Montfort", die neueste Oper auf dem Repertoire, von einem Hamburger, Namens Bergern, componirt, ist bis jetzt zwei Mal gegeben; sie hat kein Glück gemacht. Die Hauptursache liegt an dem Texte, der so viel Unsinn, so viel Abgeschmacktes, so wenig der Zeit Entsprechendes enthält, daß, ihn zu wählen, allerdings der größte Verstoß ist, dessen sich der Componist schuldig gemacht hat. Die Musik ist in Italien geschrieben unter dem Einflusse der neue-

sten maestri, sie ist Verdisch, Donizettisch, auch Meyerbeerisch, dabei geschickt gemacht, aber ohne Erfindung, ohne Originales, ohne selbst den Willen dazu. Der Autor hat sich auf der Höhe der Zeit halten wollen, und ist über Verdi und Donizetti nicht hinausgegangen, ohne deren Talent zu haben. Aber die Effecte sind geschickt herbeigerufen, und die Oper würde unbedingt mehr gemacht haben, wenn Italiener auf den Brettern gestanden hätten, und wenn das Arrangement nicht gar zu komisch gewesen wäre. Aber Letzteres war der Art, daß man lachen mußte, trotz dem, daß eine Hinrichtungsscene dargestellt werden sollte. Und die Sänger? Ja, sie gaben sich Mühe, und Frl. Wagner forçirte ihre Stimme über die Maßen, um die ihr nicht gegebenen Töne, mit denen ihre Partie reichlich versehen ist, herauszubringen; aber um solche riens zu singen, muß man Italiener sein, man muß dem Geistlosesten mindestens dadurch einen Anstrich von Piquanterie zu geben wissen, daß man ein piano anbringt, wo es nicht hingehört, daß man Cadenzen machen kann, die sich anhören lassen, daß man Leidenschaften nöthigenfalls affectirt oder erfindet, um nur Leben zu haben, kurz — daß man Italiener ist. Die Oper soll schon vor mehreren Jahren in Florenz gegeben sein und gefallen haben. Wir zweifeln nicht daran, sie hat mindestens eben so viel Recht dazu, als manche Oper von Verdi, manche von Donizetti, freilich nicht solche, in denen das schöpferische Talent dieses Meisters sich geltend gemacht hat. —

Heute findet eine Quartettsoirée Statt, von L. Hafner geleitet. Quartett von Haydn in F-Moll, Quartett von Grädener in B-Dur, Quartett von Mozart in C-Dur kommen zur Aufführung. — Das erste philharmonische Concert wird am nächsten Sonnabend stattfinden. Das Programm zeigt Haydn's Militairsymphonie und Beethoven's D-Dur Symphonie, ferner Vorträge von Frl. Wagner und dem Violoncellvirtuosen Coßmann. — Eine Violinspielerin, Johanna Bierlich, nicht ohne Talent, wird ebenfalls in diesen Tagen ein Concert geben.

Leipziger Musikleben.

Drittes Euterpe-Concert. Neuntes und zehntes Abonnementconcert.

Ein neues Werk: Dramatische Ouvertüre „Gnomen und Elfen" von Silphin vom Walde, eröffnete das diesmalige Concert. Der Verfasser hat unleugbar Talent; aber es gährt und braust noch bei ihm zu viel, verschiedenartige Elemente ringen mit einander und es ist Alles noch zu chaotisch und wüst. Die Ouvertüre besteht nach unserem Dafürhalten aus lauter episodisch an einander gereihten Effecten und Phrasen, die spukhaft neben einander herhüpfen, ohne von der Idee hinlänglich gebändigt zu werden; die Gedanken sind nicht Organismen eines großen künstlerischen Ganzen, sondern blut- und leblose Schattenbilder, oder gleichsam fratzenhafte Marionetten, die dem Drathe gehorchen, der sie hierhin und dorthin zerrt. Das Gnomenhafte, Düstere gelingt ihm eben darum besser, weil dabei das künstlerische Maaßhalten etwas relativer ist und etwaige Extravaganzen leichter durch den Gegenstand entschuldigt werden. Der zweite Hauptgedanke, in dem der Gegensatz, die Elfen, zur Anschauung kommt, ist nicht neu; das hat wohl der Componist gefühlt, denn er sucht innerhalb desselben durch melodische Wendungen eine Art Neuheit, wodurch aber die an sich hübsche Melodie etwas Verzwicktes bekommt. Ueberhaupt sind Berlioz'sche und andere Einflüsse nicht zu verkennen, und wir glauben Bedeutenderes erwarten zu können, wenn der Verfasser sich durchgearbeitet haben wird.

Als Solisten hörten wir an diesem Abende den Violoncellisten Hrn. Theodor Ahrend aus Magdeburg. Wir müssen den jungen Mann unter die ausgezeichneteren Künstler rechnen; Sicherheit, Rapidität und Eleganz besitzt er in hohem Grade, und auch der Ton ist uns qualitativ sehr schön vorgekommen. Er spielte zuerst ein Concertino in Form einer Gesangsscene von Kummer, und dann eine Phantasie über den Barbier von Sevilla von Servais; namentlich riß der Vortrag des letzteren Stückes zu wiederholtem lauten Beifall hin, und wir müssen noch besonders die Ruhe in der Ueberwindung der bedeutenden Schwierigkeiten hervorheben.

Frau Rosalie Tittel sang eine Arie aus Rob. Schumann's „Peri" recht gut, was das Technische anbetrifft, besonders war die Intonation reiner als im ersten Concert; aber wir vermißten Wärme und Innerlichkeit; die Contraste in der Arie, erst die Hoffnungslosigkeit und dann wieder der hohe Muth und die Entschlossenheit, waren nicht genug gesondert im Vortrage. Das reizende Lied Hiller's für Sopran mit Begleitung von vier Männerstimmen wurde nicht ganz entsprechend von Frau Tittel zu Gehör gebracht; sie schien sich nicht in die liebenswürdige Leichtigkeit der Composition hineinfinden zu können, und dann möchten wir der Sängerin rathen, den Triller mehr zu cultiviren; vielleicht hätte sie wohlgethan ihn durch Doppelschläge zu ersetzen, und die Wirkung wäre dadurch eine bessere gewesen.

Der Pauliner Sänger-Verein, der auch beim er-

wähnten Hiller'schen Liede mitwirkte, erntete durch den Vortrag des Reiterliedes von Herwegh, comp. von C. Adam, und des Schwäbischen Tanzliedes aus den „Gesellenfahrten" von Julius Otto, reichen Beifall, und mußte sogar letzteres Lied auf stürmisches Verlangen wiederholen. Das gute Zusammenwirken des Vereins rechtfertigte diesen Beifall.

Den zweiten Theil des Concerts bildete Robert Schumann's geniale erste Symphonie in B. Diese und auch die Ouvertüre wurden meist recht sehr gut ausgeführt, besonders wenn man die Schwierigkeiten, die beide Werke bieten, bedenkt.

E. Bernsdorf.

In den beiden Abonnementconcerten am 6ten und 13ten Dec. hörten wir von Instrumentalwerken die Militairsymphonie von Haydn, die Ouvertüren: „la chasse du jeune Henry" von Mehul, und „im Hochland" von Gade, zum ersten Mal eine Symphonie (Mscpt.) von F. Spindler aus Dresden unter Leitung des Componisten, endlich die Ouvertüren zu Faniska von Cherubini, und Op. 7 von Rietz. Spindler's Symphonie wurde sehr beifällig aufgenommen, insbesondere der erste Satz, den man allgemein als den gelungensten anerkannte. Ehrenwerthes Streben, so wie tüchtige musikalische Bildung sind Eigenschaften, welche dem Componisten schon bei der Besprechung seiner kleineren Arbeiten im Krit. Anzeiger zugestanden wurden, und die sich hier im höheren Grade bewährten. Höhere poetische Bedeutung dagegen wollte uns nach einmaligem Hören nicht entgegentreten; uns schien es, der Componist habe vorzugsweise in einem größeren Werke sich als guter Musiker zeigen wollen. Gesangsvorträge hatten wir folgende: Arie mit Chor aus dem stabat mater von Rossini, Arie aus Norma, Arie mit obligater Violine von Mozart (die Violinpartie von C. M. David vorgetragen), Lieder von Lachner und Moscheles, sämmtlich gesungen von Frl. Nissen, endlich von größeren mehrstimmigen Werken, das erste Finale aus Fidelio, worin außer Frl. Nissen, Frl. Buck und die HH. Meyer, John und Pögner mitwirkten. Die Vorträge des Frl. Nissen waren nicht alle gleich gelungen. Gut sang sie die Arie aus dem stabat mater, so wie die Arie von Mozart; minder gut waren die meisten übrigen Vorträge. Das Lied von Lachner (die Violoncellpartie gespielt von Hrn. Coßmann), diese geistlose Verballhornisirung des Heine'schen: „das Meer hat seine Perlen u. s. w." war eine unglückliche Wahl. Geschmacklos war der Vortrag einer französischen Romanze, welche Frl. N., gerufen, zugab. Frl. N. ist jedenfalls, trotz ihrer Neigung zum Detoniren und anderer Mängel, eine Sängerin, welche alle Anerkennung verdient. Gehen die Journale weiter im Lobe, so lobhudeln sie; dies ist nicht blos unsere aufrichtige Meinung, sondern die vieler anderen Musiker. Als Solisten traten auf: im 9ten Concert der Violinist Hr. Carl Deichmann aus Hannover in zwei Compositionen von Beriot (Concert Nr. 5, die andere Mscpt.), Hr. W. Haake (Mitglied des Orchesters) in einem Flötenconcert eigener Composition; endlich Hr. Joachim (statt des Hrn. Coßmann) mit Präludium und Fuge für Violine solo von Seb. Bach. Hr. Deichmann ist ein schätzenswerther Geiger aus der französischen Schule, dessen correctes, gewandtes, ziemlich elegantes Spiel lauten Beifall hervorrief. Hr. Haake, der sich durch einen früheren Vortrag die Gunst des Publikums erworben hatte, langweilte dies Mal. Man hört die Flöte gern, wenn ihr Passagen zugetheilt sind, die Variationenform ist daher die beste; soll sie gewichtigere Gedanken in einem ausgeführteren Concertstück vortragen, so erscheint sie ärmlich. Hr. Joachim erntete rauschenden Beifall und mußte noch ein Stück zugeben. Der Vortrag des oben erwähnten Finale aus Fidelio konnte nicht befriedigen, weil zum Theil zu ungleiche Kräfte sich der Ausführung unterzogen hatten. Die Composition erscheint uns überhaupt für das Concert nicht ganz glücklich gewählt.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Bücher.

E. Pfundt, Die Pauken. Eine Anleitung dieses Instrument zu erlernen. 39 S. Kl. 8. Geh. Breitkopf und Härtel, 1849. 9 Ngr.

Wir hatten letzten Sommer Gelegenheit, ein Schriftchen über denselben Gegenstand zur Anzeige zu bringen (Krit. Anz. Bd. 31, S. 71), und nahmen solches in Berücksichtigung des Umstandes, daß bis dahin noch nichts derartiges zu prakti-

schem Gebrauch Dienende erschienen war, als eine dankenswerthe Arbeit auf. Systematischer geordnet und, wie schon der Name des als vorzüglicher Paukenschläger anerkannten Verfassers erwarten läßt, mehr aus der Praxis heraus geschrieben, erscheint der Inhalt des vorliegenden Werkchens, zu dessen Herausgabe jene Schrift Veranlassung gegeben. Das Geschichtliche des in Rede stehenden Instrumentes übergeht der Verf., da selbiges dort „schon hinlänglich und zwar gut" behandelt worden. „Nur so viel bemerkt er im Vorwort, daß, wie in unserer Zeit bei allen Instrumenten, so auch bei diesem die Anforderungen gestiegen sind; daß heut zu Tage von dem Paukisten so gut, wie von jedem anderen Musiker musikalische Bildung verlangt wird, und daß er sonach nichts Ueberflüssiges gethan zu haben vermeine, wenn er gegenwärtiges Schriftchen verfaßte."

Nachdem der Verf. in der Einleitung gesagt hat, in welchen Jahren man das Instrument am vortheilhaftesten erlernen könne, giebt er zunächst eine „Anweisung im Trommeln", und räth an, daß der Schüler erst nach gehörig erlangter Fertigkeit im Trommelwirbel an die Pauken gehen solle. Die Stellung des Schülers und der Pauken mit genauer Angabe des Schlagfleckes (wozu Abbildungen eingefügt sind), die Haltung der Schlägel und der Anschlag bilden den weiteren Gegenstand der Verhandlung. Es kommt der „Wirbel", die „Stimmung", der „Umfang der Paukentöne" zur Sprache. Hier schaltet der Verf. einen Paragraph über die „Mißbräuche einiger Componisten in Bezug auf die Pauken" ein. Den ferneren Inhalt bilden: „alte und neue Schreibart", „drei und vier Pauken und deren Stellung", „Schlagmanieren", „Abdämpfen der Pauken", „einfacher Kreuzschlag". Dabei wird besonders wichtiger und „schwerer" Stellen Erwähnung gethan, so wie nach Abhandlung des „doppelten Kreuzschlags" einiges „sehr starke Forte- und sehr leise Pianostellen" Betreffende folgt. Endlich giebt der Verf. Gründliches und Ausführliches über die „verschiedenen Schlägel", desgleichen über die „verschiedenen Arten von Maschinenpauken" und die „Behandlung der Pauken" überhaupt.

Aus diesen Angaben kann dem Leser nicht zweifelhaft bleiben, wie schätzenswerth die Schrift genannt zu werden verdient. Verdienstlich ist es namentlich, daß der Verf. die Stellen, bei denen die Pauken zu besonderer eigenthümlicher Wirkung angewandt sind, hervorgehoben hat. Die beste Art der Ausführung der besonders schweren Stellen, z. B. im Scherzo der neunten Symphonie, im Schlußsatz der A-Moll Symphonie von Mendelssohn u. s. w., ist sorgfältig angegeben. Das Kapitel von den Mißbräuchen einiger Componisten ist gleichfalls zweckmäßig ausgeführt. Kurz die vielfältigen Erfahrungen, die der Verf. gemacht hat, liegen dem Gegebenen zu Grunde, und es darf wohl gesagt werden, daß der behandelte Gegenstand nach jeder Seite hin erschöpft worden ist. Dem praktischen Paukenschläger wie dem Musiker überhaupt kann daher das Erscheinen des Werkchens nur erwünscht sein, und machen wir deshalb angelegentlich darauf aufmerksam.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. Bratfisch, Op. 4. Fantaisie mélancolique, en forme de Nocturne. **Niemeyer.** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

Eine Salonfadaise im $\frac{3}{4}$-Tact, verweichlicht und verlebt, die auch gar Nichts bietet, was interessiren könnte.

A. Friese, Romance. **Niemeyer.** $\frac{1}{4}$ **Thlr.**

Sehr schönes Titelblatt! Sonst aber jeder Zoll eine Trivialität!

H. Martin, Op. 10. Transcriptions sur des airs nationaux. Nr. I. La Marseillaise. **Niemeyer.** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

Einleitung, Thema, Variirung desselben und Schlußsatz, das ist das Gerippe der vorliegenden Transcription. Ueber die Ausführung läßt sich nicht viel sagen; sie nimmt sich überwiegend dilettantisch aus, und das Ganze ist überhaupt à la portée des amateurs!

F. Kalkbrenner, Op. 187. Trois Nocturnes de Salon. **Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.**

Diese Sachen machen viele Anstrengungen, um modern zu erscheinen; vergebens aber mühen sie sich ab, — es fehlt die Tournüre, das salonartige savoir faire. Es war betrübend zu sehen, wie mit jedem neuen Werke Kalkbrenner's ein Blatt nach dem anderen welk herabfiel aus seinem Ruhmeskranze!

St. Heller, Op. 70. Caprice brillant sur le Prophète. **Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.**

Vorliegendes Stück will uns schwächer vorkommen, als vieles Derartige des liebenswürdigen Verfassers. Freilich finden sich auch mancherlei schöne Wendungen und Effecte darin vor, und das Ganze wird, entsprechend zu Gehör gebracht, als Clavierstück immer wirken; aber wir vermissen, eben als Gegensatz zu diesem Aeußerlichen, das innerliche, warme Pulsiren des Gedankens; das Figurenwesen tritt in den Vordergrund, während bei früheren Sachen Heller's es immer mehr oder weniger nur Mittel zum Zweck war, und so wird denn das gegebene Thema als Unterlage zu bloßen Clavier-Redensarten benutzt, ohne daß es den Anknüpfungspunkt zu eigenen Gedankenaussprechungen gäbe. — Uebermäßig schwer ist das Stück nicht, es erfordert aber bedeutende Leichtigkeit der Hand.

C. Voß, Op. 103. Chant varié. **Peters. 12 Ngr.**

Thema und Variirung sind gleich unbedeutend; die letztere ist weiter nichts als eine Uebung für's Handgelenk, und das erste bietet trotz allen „il canto con espressione" nur einen charakterlosen, wässerigen Dreivierteltact, der gar keines Ausdrucks fähig ist.

Th. Kullak, Op. 52. Impromptu. **Peters.** 20 **Ngr.**

Ein fließendes, lebensvolles Stück von nicht großer Schwierigkeit. Es hat einen guten Eindruck auf uns hervorgebracht, und wir glauben, daß es Viele mit uns goutiren werden; denn wenn auch keine besondere Tiefe der Gedanken sich vorfindet, wenn auch das Figurenwesen an sich nicht neu und glänzend ist, so wirkt doch das Ganze durch eine wohlthuende Rundung in formeller und gedanklicher Beziehung.

Th. Kullak, Op. 53. Etincelles, Thême et Etude. **Peters.** 20 **Ngr.**

Auch ein niedliches, graziöses Stück; es ist aber nicht so rein wie das vorige, wenn wir so sagen dürfen. Die Absichtlichkeit des Brillirenwollens macht es mehr zum „Kunststück" als zum „Kunstwerk". Es ist schwerer als das vorige; die Staccati wollen sehr leicht behandelt sein, und es ist überhaupt complicirter.

Instructives.

J. Schmitt, 100 melodische **Uebungsstücke in fortschreitender Stufenfolge.** 2 **Hefte. Niemeyer.** à **Heft** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

Brauchbares für den allerersten Anfang.

J. Schmitt, Kleine Pianoforte-Schule (Auszug aus der großen). Niemeyer. 1 **Thlr.**

Neues bietet diese Schule gerade nicht, aber sie empfiehlt sich durch klare und faßliche Darstellung und durch Ausführlichkeit, so weit es der Zweck verlangt.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Martin, Répertoire de l'opera italien. 2 **Hefte. Nr.** 7 **u.** 25. **Niemeyer.**

Die vorliegenden Hefte bringen Themen aus Don Pasquale von Donizetti und aus den Lombardi von Verdi. Sie sind leicht spielbar, und Dilettanten, die nichts Besseres zu thun haben, mögen sich die Zeit damit vertreiben.

F. Hünten, Op. 167. Fantaisie sur des thèmes des Monténégrins. **Breitkopf u. Härtel.** 20 **Ngr.**

Gut in der Hand liegend, klingend und nicht schwer; für Dilettanten empfehlenswerth.

F. Hünten, Op. 168. Trois Rondeaux sur des thèmes de Stradella, les Monténégrins et Martha. 3 **Hefte. Breitkopf u. Härtel.** à 15 **Ngr.**

Diese Sachen sind leichter als die vorige Phantasie; sie sind auch schwächer und inhaltloser, und gehören mehr in die Kategorie der Schülerbedürfnisse.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

C. G. Reissiger, Op. 191. Deuxième Quintuor p. Piano avec acc. de 2 Violons, Alto et Violoncello. **Peters.** 2 **Thlr.** 20 **Ngr.**

Es liegt uns von diesem Werke keine Partitur vor, und was wir uns aus den Stimmen zusammenlesen konnten, spricht für viel Routine, wie es bei so ausgeschriebener Hand auch nicht zu verwundern, aber auch für vielen Mangel an Spiritus. Reissiger gehört zu Denen, die zu jeder Stunde componiren können; aber sie arbeiten durch die Schablone. Die Behandlungsart in diesem Quintett schließt sich ganz der der früheren Trios u.s.w. an; man weiß also was man von Anlage und Ausführung zu halten hat.

Lieder mit Pianoforte.

R. Schumann, Op. 79. **Lieder-Album für die Jugend. Breitkopf u. Härtel.** 3 **Thlr.**

S. Saloman, Op. 21. **Sechs Lieder. Schlesinger.** $\frac{2}{3}$ **Thlr.**

F. W. Sering, Op. 14. **Sechs Lieder. Schlesinger.** $\frac{1}{2}$ **Thlr.**

Werden besprochen.

J. Melchert, Op. 3. **Liederkranz. Niemeyer.** 12 **Gr.**

— — —, **Op.** 15. **O stille dies Verlangen. Ebend.** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

— — —, **Op.** 16. **Liebestreu. Trost. Ebendas.** $\frac{1}{4}$ **Thlr.**

— — —, **Op.** 17. **Die Nacht. Ebend.** $\frac{1}{3}$ **Thlr.**

— — —, **Op.** 18. **Walperga's Lied. Ebendas.** $\frac{1}{3}$ **Thlr.**

— — —, **Op.** 19. **O, laß mich in den Glanz** **ꝛc. Ebend.** $\frac{1}{3}$ **Thlr.**

— — —, **Op.** 20. **Wo still ein Herz ꝛc. Ebend.** $\frac{1}{3}$ **Thlr.**

Sind besprochen.

Duetten für zwei Singstimmen mit Pfte.

F. Gumbert, Op. 29. **Vier Duetten. Schlesinger.** $\frac{1}{2}$ **Thlr.**

Der Indifferentismus gegen höheres Streben in der Kunst findet sich, wie bei den meisten Gumbert'schen Sachen, auch in diesen Duetten vor. Sie bieten gar keine Handhabe weder zum Lob noch zum Tadel! Glücklicher Standpunkt, der jeder Kritik den Mund stopft! — Die Texte sind von Hoffmann v. Fallersleben, Sternau und einem Hrn. F. G.!

Gesangschulen.

M. Bordogni, 24 nouvelles Vocalises. **Schlesinger.** Livr. I. $1\frac{1}{3}$ **Thlr.** Livr. II. $1\frac{1}{3}$ **Thlr.**

Wird besprochen.

Kirchenmusik.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 79. **(Nr.** 7 **der nachgelassenen Werke.) Sechs Sprüche für 8stim-**

migen Chor. (Partitur.) Breitk. u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Wird besprochen.

Für die Orgel.

J. G. Herzog, Op. 19. Sechs Orgelstücke zum Studium und zum kirchlichen Gebrauch. Wien, Müller. 1 Fl. 30 Kr. C.M.

G. Siebeck, Op. 15. Sonate für die Orgel (Nr. 1. D-Moll). Körner. 15 Sgr.

Sind besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band.

№ 52.

Den 26. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
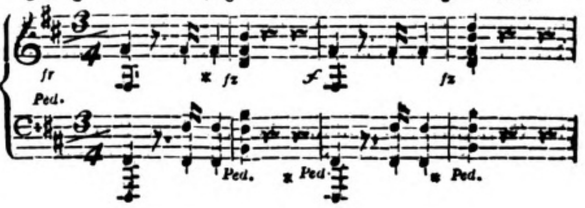
Inhalt: Für Pianoforte. — Bücher. — Verwahrung. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte.

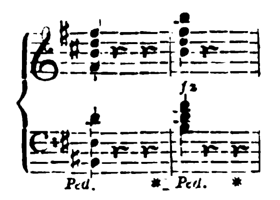
Für Pianoforte.

St. Heller, Op. 65. Sonate (Nr. 2, H-Moll). — Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Stephen Heller gehört zu den besseren, oder vielmehr zu den besten der modernen Salon-Componisten, da in der That oft mehr die Form seiner Compositionen, als deren Zweck und Inhalt es ist, auf deren Grund man ihn in die Reihen jener stellt. So darf es um so weniger überraschen, wenn er, einmal einzig und allein seiner Neigung folgend, den Salon — wo mehr der Witz, denn der Geist, mehr die Sentimentalität, denn das Gefühl eine Rolle spielen, — ganz und gar bei Seite setzt, und ein Werk zu schaffen sucht, das seinen Lebensodem nur aus der reinen Atmosphäre der Kunst empfängt. Einer solchen Hingabe an sich und an die Kunst entsprungen, ist die vorliegende Sonate. Sie steht auf eigenen Füßen, bekundet keine Nebenrücksichten, kaum die nothwendige Rücksicht auf das Instrument, für welches sie geschrieben worden (denn Manches ist wirklich unbequem zu spielen); es gebührt derselben also in dieser Beziehung schon die Beachtung der Musiker; — auf den großen Kreis der Dilettanten hat der Componist von vornherein verzichtet. So viel im Allgemeinen. Was die Form betrifft, so führt der zweite der vier einzelnen Sätze, aus denen sie besteht, die Bezeichnung „Ballade", der dritte ist „Intermezzo", der vierte endlich „Epilog" überschrieben, während dem ersten eine derartige nähere Bezeichnung nicht beigegeben ist. Dieser Umstand erschwert es dem Spieler, nicht nur alle vier Sätze unter sich, sondern auch selbst die drei letzteren in einen inneren Zusammenhang zu bringen, da man eben nicht weiß, welche Stellung der erste, unbezeichnet gebliebene, den anderen gegenüber einnehmen soll, und ob sonach einer inneren Nothwendigkeit oder der bloßen Laune des Componisten jene Ein- und Abtheilung zuzuschreiben ist. Daß der Componist nicht immer einer wünschenswerthen Consequenz beflissen gewesen, beweisen die im Verlaufe der Sonate bald in deutscher, bald in ausländischer Sprache, bald in den gewöhnlichen Zeichen gegebenen Andeutungen über die Vortragsweise.

Der öftere Wechsel zwischen heftiger Erregung und nachgebender, düsterer Ruhe prägt dem Ganzen den Stempel eines von heftiger Leidenschaft zerrissenen Charakters auf — gegen die Erwartung, welche den Beginn des ersten Satzes erregt:





denn hierin liegt Festigkeit und Entschlossenheit, die, formeller Beziehungen ungeachtet, im Verlaufe der übrigen Sätze allmälig in stürmischer Leidenschaft auf= oder untergehen. Man mag darüber streiten, ob eine solche dahintobende Leidenschaft für ein Tonbild den geeigneten Vorwurf gewähre; darin wird man aber jedenfalls einig sein, erstens: daß der Künstler gut gezeichnet, und zweitens: daß es in unserer Zeit nicht an gleichen Stimmungen fehle, daher dem Werke auch an Spielern nicht mangeln werde.

C. G. B. Grädener, Op. 3. Fliegende Blätter. — Hamburg, W. Jowien. Pr. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

zeigen in Erfindung und Ausführung ein so glückliches Talent und einen so gebildeten Geschmack Seitens des Componisten, daß wir denselben ersuchen, künftighin statt „Blätter" auch Bäume mit ihren Aesten und Zweigen, ihren Blättern und Blüthen zu liefern, d. h. mit anderen Worten, seine Kräfte an größeren Arbeiten zu bewähren.

A. G. Ritter.

Bücher.

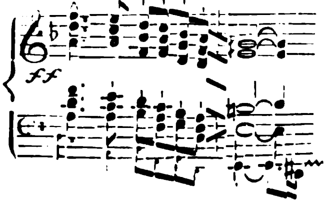
C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Worte und Töne den Originalen entlehnt. Zweites Heft. — Leipzig, Kößling'sche Buchhandlung, 1850.

Das vorliegende zweite Heft reiht sich dem ersten bereits früher in dies. Bl. besprochenen in demselben Geiste an, den die Kritik als einen schönen zu begrüßen Gelegenheit fand. Dieselbe Sorgfalt, denselben liebevollen Sinn, mit dem der Verfasser Alles in dem früherem Hefte bereits zusammenstellte, finden wir auch in dieser Fortsetzung, so daß dem Freunde dieser Lieder ein wohlgerahmtes Bild in gedrängter Kürze nach den verschiedenen Zeitepochen der deutschen Sängerlust sich aufrollt, welches ihm sattsam Gelegenheit bietet, die Entwickelungsgeschichte des deutschen Liedes zu verfolgen und mancherlei Winke über den Geist des Sangeslebens früherer Zeit daraus zu entnehmen. Es enthält Lieder aus dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert, freudige und ernste, wie eben das Leben, wo der Freude auf raschem Fuße der Schmerz folgt. Wie im früheren, so finden wir auch in diesem Hefte manch' lieben Bekannten wieder, aber in reiner Schönheit, und das ist eben ein Verdienst des Verfassers neben vielen Anderem, daß er in schmuckloser, reiner Form nach dem Originale dieselben aufstellt. Es wäre wünschenswerth, wenn mancher Componist recht sorgfältig diese Hefte studirte, denn aus diesem Borne haben Viele geschöpft und für ihr eigenes Schaffen wundersame Kräftigung erhalten.

Em. Klitzsch.

Verwahrung.

Den geehrten Lesern gegenüber, welche sich für die in dies. Bl. unter der Rubrik „Für die Orgel" erscheinenden Kritiken interessiren, sehe ich mich in Bezug auf die in Nr. 47 des 31sten Bandes S. 250 befindliche Besprechung meiner Orgel=Sonate (Op. 15) veranlaßt, zu erklären, daß die dort in einer Anmerkung der Red. als räthselhaft erkannte Bezeichnung: „Neue Auflage" (auf dem Titelbl. der Son.) ganz allein auf Rechnung des Hrn. Verlegers kommt. Da diese die Composition an sich nichts angehende Aeußerlichkeit den Hauptgegenstand der Besprechung bildet, so könnte sie wohl leicht zu für mich ehrenrührigen Mißverständnissen Anlaß geben. — Ferner: gerechter, gründlicher Tadel wird dem aufrichtig strebenden Künstler stets willkommen sein, vorausgesetzt, daß ersterer großentheils den wesentlichsten Inhalt seines Werkes berührt. Ob aber der Werth oder Unwerth meiner Arbeit nach einigen ziemlich bequemen Ausstellungen zu ermessen sein wird, ob insbesondere die vom Ref. aufgewiesenen beiden Quintenfolgen (von denen die erste — S. 4, nicht 3 — nach der Consequenz der vorgängigen Harmonie= und Stimmenführung



sogar nur scheinbar ist) an d. angef. O. wirklich so widerwärtig klingen, daß sie unbedingt verworfen werden müßten; ob endlich der musikal. Inhalt der Sonate nach Idee und Form so nichtig ist, daß Ref. es nicht der Mühe werth findet, auch nur ein Wort hierüber zu verlieren, — das

zu entscheiden, bleibe der vorurtheilsfreien und humanen Prüfung anderer Sachkenner überlassen.

Gera. G. Siebeck.

Kleine Zeitung.

Aus Paris, Anfang December. — — Und nun sagen Sie mir, ob Sie im lieben Vaterlande schon etwas über Halevy's neueste komische Zauberoper, la fée aux Roses (die Rosen-Fee), gehört? O ganz gewiß! denn wenn die Posaunen vor Jericho nur Mauern niedergeschmettert haben, so müssen ihre Stöße zum Lobe dieser Oper noch ganz andere Verwüstungen angerichtet haben — oder sollte das nicht geschehen sein, so müssen Sie doch gewiß glauben, daß Hr. Halevy plötzlich der größte Componist und Mad. Ugalde die erste Sängerin der Welt geworden ... Ich nehme mir indeß die Freiheit nicht so ganz und gar der Meinung der Kritiker beizustimmen. Denn gleich die Ouvertüre, obwohl sehr schön gespielt, versetzte mich in eine flaue, Herz und Magen schwächende Stimmung. Keine frische, wohlthuende Motive — und das Wenige, was nach Melodie aussehen sollte, sprang mit ungeheueren Bogensätzen bald hier- bald dorthin — was wahrscheinlich feenhaft sein soll — so daß ich kaum folgen konnte.

Der erste Auftritt hat Aehnlichkeit mit der Wolfsschlucht. Man sieht allerlei Geflügel und vierfüßiges Gethier; der Zauberer, in der Person des sehr tüchtigen Bassisten Battaille, kocht in einem gewaltigen Kessel Herenbrei — aber die Musik klingt dabei so nüchtern und zahm, als wär's nur Hirsebrei für die österreichische Landwehr. Bald kommt Mad. Ugalde dazu; sie ist des Zauberers Sklavin, der sie in irgend einem Bazar für einige Batzen gekauft, sie wie ein wahrer Türke liebt, aber keine Gegenliebe erhält — er ist auch viel weniger großmüthig als Sarastro mit Pamina — dafür singt sie ihm aber auch nun gleich mit ihrer Vaudeville-Stimme solche Sprünge und Läufer über den Hals, daß das Publikum, d. h. das ächt Pariser komische Opernpublikum, was so viel von Musik versteht, wie der Bauer von Gurkensalat, vor lauter Entzücken mit springt und läuft. Im zweiten Acte hat sie aber eine recht hübsche Romanze, die sie äußerst zart und lieblich singt, weil sie in höherer Tonlage liegt, wo ihre Stimme besser und nicht so gewöhnlich klingt. Ein komisches Terzett, von drei Sopranen, Ugalde, Lemercier und Meier, gesungen, hat auch viel Beifall; doch diese drei dünnen Stimmen sind sich zu ähnlich, und mir klang deshalb dies Terzett wie eine Fadennudelsuppe. Ein Sextett mit Chor ist auch hübsch gemacht, aber es klang mir doch nicht frisch, weil die Stimmen der beiden Tenore, Audran und Jourdan, zu belegt sind — sie klingen als kämen sie durch einen wollenen Strumpf.

Im Ganzen ist diese Musik vielleicht interessanter und anmuthiger, als die zum Val d'Andorre, aber es sind doch immer nur noch musikalische Phrasen, nie eine recht behagliche, fließende Melodie. Daß die Oper nun solchen Zulauf hat, ist mehr Sache des Herenspuks als der Musik. — Wenn beim Plunder nur Wunder ist, dann läuft das Volk schon — und daß es hier läuft, beweisen die 88 tausend Franken Einnahme der ersten 18 Vorstellungen. Mit Spinnen hätten sie in so kurzer Zeit nicht so viel verdient — darauf gebe ich Ihnen mein Wort, besonders wenn sie hätten den Flachs erst kaufen müssen. —

Die große Oper hatte lange wie die Kraniche auf Einem Beine gestanden, doch seit vierzehn Tagen geht sie auf zwei einher; sie hat sich in „die Pathin der Feen" (la filleule des fées) eine Gefährtin zugesellt. Dies Ballet mit Musik von Adam hat viel Beifall, besonders redet man von einem schönen Wasserfalle. Um Wasserfälle zu sehen, ist's aber in Paris während der Monate November und December nicht nöthig in das National-Theater zu gehen. Dies Ballet geht nun mit dem Propheten wie ein Weberschiffchen hin und her. Sehr erbaulich und unterrichtend für das Orchester!

Sie sehen, daß die Feereien jetzt eben so an der Tagesordnung sind, wie vor einigen Jahren die Teufeleien, deren es oft, wie Sie sich erinnern, in fünf oder mehreren Theatern an einem und demselben Abend unter allerlei Gestalten gab. Ein sichtlicher Fortschritt zur Besserung. Vor Allem wäre nun aber sehr wünschenswerth, daß diese Feen, oder weise Frauen, den zwei oder drei großen Componisten, die mit ihren sogenannten Meisterwerken die Thüren der ersten beiden lyrischen Bühnen so verrammeln, daß kein anderer hinein gelangen kann, das Geschenk einer gesunden und melodischen Musik verleihen möchten, damit doch unsereins auch 'was davon hätte.

Die Italiener operiren auch seit dem 1sten November unter der Anführung des tüchtigen Ronconi. Von den Ihnen bekannten alten Größen ist nur noch die Frau Persiani hier. Sie ist noch immer die genialische Künstlerin, ihre Stimme ist indeß sehr durchsichtig geworden, und oft dem Schwerte des Cherubs vor dem Paradiese nicht unähnlich; und das undankbare Parterre sitzt stumm da, wie die Mumien in einer Katakombe, oder wie eine Gesellschaft von Quäkern, die zum Aus- oder Durchbruch den begeisternden Wind, den afflatum divinum, erwartet, der aber ausbleibt. Signor Moriani singt einstweilen den Ravensberg in der Lucia; Signora d'Angri den Romeo, sie soll viel Talent haben und eine in Griechenland geborene italienische Prinzessin sein. Mad. Rossetti, die mir eine italienisirte ehrliche Landsmännin zu sein scheint, stellt in Verdi's Opern die tragischen Heldinnen vor — wozu allerdings kein geringer Muth gehört. Das schwere Geschütz, Lablache, soll im Anzuge sein.

Das Heer der Concertgeber beiderlei Geschlechts liegt noch ruhig in seinen Zelten. Nur in dem Wintergarten fin-

den jeden Sonntag von 2 bis 5 Uhr halb-künstlerische Concerte Statt. Dieses wunderschöne und in seiner Art einzige Local wird ziemlich stark besucht. Es ist wie eine gothische Kathedrale kreuzförmig gebaut, und ganz mit Glas gedeckt. In dem Theile, der das Kreuz bildet und der bedeutend niedriger ist als das Schiff, finden Concerte, Bälle und sonstige Lustbarkeiten Statt. Das Schiff ist ein üppiger Rasenplatz, mit den herrlichsten ausländischen Pflanzen, einem kecken Springbrunnen und vielen anderen Gartenzierrathen geschmückt. Um das Ganze ziehen sich ziemlich breite Bühnen für Lustwandler. Daß nun aber bei dieser wirklich orientalischen Pracht die edle Musica meist nur Zugabe ist, läßt sich leicht denken. Auch ist der Raum viel zu groß, als daß die Musik eine gute Wirkung machen könnte; es ist meist ein confuses Durcheinander, und wenn Strauß seinem Orchester das Zeichen zum Forte giebt, so hört und sieht man nicht mehr.

Vorigen Sonntag ging ich eigends hin, um den vielgerühmten Sänger Darcier zu hören. Sein Gesang ist eigentlich nur Declamation, und da das etwas Neues war, so gefiel es anfangs, und zwar so sehr, daß vorigen Winter sein Concert von allen hiesigen musikalischen Dickköpfen viel mehr besucht war, als das der Mad. Pleyl, was an demselben Abend war, und worüber sie sehr verdrießlich gewesen sein und aus Rache schlecht gespielt haben soll. So sagten nämlich die Leute — ich habe sie nicht gehört. Obgleich ich ziemlich nahe bei dem Sänger stand, so war mir doch durch die starke Resonnanz des Saales Musik und Text unverständlich. Nach ihm spielten vier ganz junge Violinisten — welch' säuselndes Geflüster! Wie vier Bierflaschen kamen sie mir vor, in denen der Inhalt zischend und zwitschernd arbeitet, um seine Freiheit zu erringen. — Signora Ernesta Grisi, Schwester der prima ballerina Carlotta, hatte auch keinen Beifall, und so noch andere namenlose Künstler — doch wie gesagt, ist es mehr Schuld des Locals, als oft Mangel an Talent der Künstler. Auch werden Loterien darin gezogen, und die ziehen dann erst recht die Menschen herbei, um bei Gesang und Klang die Sachen, die da ausgestellt sind, und die sie zu gewinnen hoffen, zu betrachten.

In einem dieser Wohlthätigkeitsloterie-Concerte sah das Orchester aus wie ein morgenländischer Bazar — besonders that sich ein Flügel von Erard, mit letzteren Namen in pyramidalischen Buchstaben, bedeutend hervor. Während eine Dame eine neugeborne aber schon halbentseelte Romanze sang, führte ein stattlicher Groom einen arabischen Vollblut-Schimmel, mit prächtigem Reitzeuge versehen, herein; es war ein großmüthiges Geschenk eines hier sehr geliebten, jetzt in Deutschland lebenden jungen Prinzen. Wie flogen Köpfe und Herzen diesem schönen Araber zu! Manche der Zuhörerinnen saß sicher in Gedanken schon darauf, und sprengte, eine zweite Libussa, die Elyseeischen Felder entlang. — Und so für diesmal genug!

—es.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Eine großartige und wohlgelungene Aufführung des Händel'schen **Messias** fand am 14ten Nov. d. J. in der festlich erleuchteten Stadtkirche zu **Celle** unter der sicheren und präcisen Leitung des Stadt- und Schloß-Organisten Stolze zu wohlthätigem Zwecke Statt. Noch stehen mehrere große Aufführungen von Oratorien, unter denen sich auch die neueste Composition „Hiob" von Stolze, vortheilhaft auszeichnet, mit dem hiesigen, sich immer mehr ausbreitenden Singvereine in Aussicht.

Todesfälle. Am 14ten Nov. Morgens starb in Frankfurt a.M. der Tonkünstler **Joh. Rob. Baldenecker** in einem Alter von 75 Jahren. Das Frankfurter Orchester verliert in ihm eine seiner besten Stützen, da er noch wenige Monate zuvor rüstig in demselben mitwirkte. Allgemein beliebt seiner Ehrenhaftigkeit und seines unerschöpflichen Humors wegen, wird er nun allgemein betrauert.

Bemerkung.

Bei Beginn des zweiunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Einunddreißigster Band. № 53. Den 30. December 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Auch ein Vorschlag,

die Einführung neuer Vortragszeichen betreffend.

Von Hermann Keßner.

In diesen Blättern ist mehrere Male ein Gegenstand angeregt worden, der jedoch in seiner ganzen Wichtigkeit erfaßt werden muß, wenn ein erfolgreiches Resultat erlangt werden soll — ich meine die Wahl musikalischer Ausdrücke und Vortragszeichen bei neueren Tonwerken. Bis jetzt sind nur annäherungsweise einzelne Punkte besprochen worden; am nächsten kam der Sache Hr. Gustav Flügel (in Bd. 29. S. 31: Ein Vorschlag u. s. w.), aber damit ist der Gegenstand noch nicht erschöpft. Es handelt sich hier nicht blos um einzelne Ausdrücke und einzelne Zeichen, sondern um etwas mehr: es handelt sich hier um strenge Durchführung des Grundsatzes —

„Da die Musik, als Sprache betrachtet, die erhabenste, ergreifendste, ausdrucksreichste, die einem Jeden zugänglichste und verständlichste ist, so darf sie als solche nicht an einzelne Ausdrücke (gleichviel ob italienische, deutsche, schwedische oder russische) gebunden sein, sondern sie muß in sich und durch sich selbst bestehen, d. h. sie muß ihre besonderen Ausdrücke und Vortragszeichen besitzen, die Jedem verständlich sind, irgend welcher Nation er auch angehören — irgend welche Sprache er auch sprechen mag."

Wir haben schon für viele Ausdrücke allgemein gebräuchliche Zeichen: ich nenne u. a. nur die Schlüssel- und Tactzeichen, für: zunehmend, abnehmend, gebunden, abgestoßen, gehalten, für Triller, Doppelschlag, Wiederholung, Schluß u. s. w.; es wird also nicht schwierig sein, dieselben so zu vervollständigen, bis wir kein Vortragszeichen mehr irgend einer besonderen Sprache zu entlehnen brauchen. Der Weg dazu ist schon angebahnt durch die von Hrn. Flügel vorgeschlagenen Zeichen; es bedarf nur der Verständigung mehrerer sich für diesen Gegenstand gleich sehr interessirenden Sachkenner — im schlimmsten Falle würde eine Commission niedergesetzt und ein Preis demjenigen zuerkannt, welcher die zweckmäßigsten Vortragszeichen erfunden hat; diese Commission würde gleich bei Stellung der Aufgabe alle Ausdrücke angeben, für welche die entsprechenden Zeichen erst gesucht werden sollen; derselben würde dann auch die Auswahl der betreffenden Zeichen und die Veröffentlichung derselben überlassen.

Wir können die erste Hälfte dieses Jahrhunderts nicht besser beschließen und nicht würdiger die zweite beginnen, als mit der Durchführung des oben angeführten Grundsatzes. Freilich läßt sich dies nicht thun ohne eine Reform in der Musik, oder, wenn ich mich so ausdrücken darf, ohne eine musikalische Revolution: aber ich frage einen Jeden, der es mit der Tonkunst aufrichtig meint, ernstlich, ob es nicht endlich die höchste Zeit ist, dazu beizutragen, daß das Meer der gehaltlosen musikalischen Machwerke, welches durch seine Ueberschwemmungen hier und da schon großen Schaden angerichtet hat, allmälig versiege — daß die Tonkunst von allen Schlacken geläutert werde — daß der

Sinn für wahre Musik auch da Eingang finden möge, wo jetzt noch die Brunner, Boße, die Beyer, Mayer, Rosellen, Proch's, Krebse und wie sie da noch heißen mögen, ihr Unwesen treiben.

Daß ich mit einer so unumwundenen Erklärung auf noch zahlreiche Gegner stoßen werde, ist mir kein Geheimniß: aber ich nehme den von ihnen hinzuwerfenden Fehdehandschuh mit Vergnügen auf und gestehe offen, daß ich mich auf die eine oder die andere Einwendung schon gefaßt gemacht habe. Eben so weiß ich, daß ich selbst nicht alle Sachkenner und Freunde der Tonkunst für mich haben werde; die Einen werden sagen: „Wenn wir nur tüchtige Werke schaffen, ob mit diesem oder jenem Ausdrucke, das ist Nebensache" — Andere werden einwenden: „die älteren Musikwerke, wie die eines Beethoven, Mozart, Haydn, Händel u. s. w. werden nun ganz in den Hintergrund geschoben, oder müssen ebenfalls derselben Reform unterliegen, wie neuere Tonwerke." Auf solche und ähnliche Einwände werde ich nicht verfehlen, eine nähere Besprechung folgen zu lassen.

Was nun die äußere Form solcher Werke betrifft, so ist das in dies. Bl. Gesagte: deutsche Titel an die Stelle französischer Phrasen zu setzen, hinreichend, wenn ausschließlich zu deutschen Tondichtern gesprochen wird; doch mit Bezugnahme auf oben ausgesprochenen Grundsatz stelle ich die Sache so dar:

„Der Titel des Werkes muß in der Muttersprache des Componisten geschrieben sein, mit Angabe des Jahres, in welchem das Werk geschrieben ist, und der Zahl des Werkes."

Das Nähere hierüber, wie auch, ob und wann eine Uebersetzung des Titels zulässig, sogar nothwendig sein wird, und in welcher Sprache, behalte ich mir für ein ander Mal zu besprechen vor.

Aus Freiburg im Breisgau.

Seit unserem letzten Berichte sind die Zeiten nicht der Art gewesen, daß Bedingungen zum Gedeihen der Künste überhaupt, besonders der Tonkunst, vorgewaltet hätten; das Getümmel des Krieges machte allen Gesang verstummen, und nach dem verzweifelten Kampfe war die Last, welche die Eroberer dem Lande auflegten, so ungeheuer, daß die Bürger allen Muth zur Kunst für lange verloren hatten. Auch hatte der Belagerungszustand alle Zusammenkünfte untersagt, besonders Liederkränze und Gesangvereine unter strenge Bewachung genommen, und das wohl ganz gegen den alten Spruch:

Wo man singt, da laß dich fröhlich nieder,
Böse Menschen haben keine Lieder.

Das Verdienst, die Kunst wieder in der bedrängten Stadt angeregt zu haben, gehört dem so eifrigen als tüchtigen Tonkünstler J. Heim. Obgleich er nur aus Liebe zur Tonkunst sich für diese bemüht, nur Liebhaber ist, übertrifft er doch viele Künstler von Fach an Einsicht und Kenntniß, fast alle an Eifer für das Schöne. Er brachte zuerst unsere Liederfeste im Grünen wieder zu Stande, versammelte den gemischten Chor, der sich jetzt wieder auf einige Hunderte von Mitgliedern beläuft, im Freien, um dort kleinere Lieder, sowohl neuerer Tonsetzer, als Volkslieder, deren er viele selber bearbeitet hat, aufzuführen. Alle Fremden, welche Gelegenheit hatten diesen Festen beizuwohnen, welche, die Sängerinnen und Sänger in schönem Kranze, malerisch auf Felsen oder im Grünen vertheilt gesehen, in weiter Runde umher die Gruppen der Zuhörer beobachtet, sind davon entzückt gewesen. Wirklich mag sich auch nicht manche Stadt in Deutschland finden, welche eine solche Menge, ich möchte sagen akustisch geschaffener Thäler ganz in der Nähe hat, wie unsere Breisgaustadt. Solche Aufführungen, die sich besonders für die Sommerzeit eignen, haben neben dem Reiz der Aufführung, die durch die schöne Natur und die Bewegung noch vielfach gesteigert wird, den Vortheil, daß sie den Sinn für die Tonkunst und Gesang verbreiten, den Geschmack auch für größere und tiefere Tonwerke in allen Kreisen der Gesellschaft schärfen.

Diese harmlosen Liederfeste vereinigten und erhoben bei uns die Gesangfähigen wieder so weit, daß mit dem Eintreten der rauhen Jahreszeit die Uebungen für größere Tonwerke beginnen konnten. Nach diesen folgten auch bald die Aufführungen größerer Werke, von denen besonders die Mendelssohnschen mit größerer Vorliebe aufgefaßt und angeeignet werden.

Gleichzeitig mit diesen Aufführungen von Oratorien hat unsere Bühne ihre Wirksamkeit begonnen, sind unseren Tonfreunden auch eine Reihe von Singspielen aller Art geboten worden. Der Bühnendirector Keller, selber ein vortrefflicher Schauspieler, hat die größere Sorgfalt, und wohl mit Recht, dem Schauspiele zugewendet, minder für die Oper thun können. Trotz dem hat der Musikdirector der Oper, Bärwolf, ein Schüler Spohr's, alles geleistet, was mit den vorhandenen Kräften unter obwaltenden Umständen zu leisten möglich war. Unter den Sängern zeichnet sich besonders der Bassist Freund aus, der wohl mit der Zeit auf größeren Bühnen auch Lorbeern ernten dürfte. Schaller, unser erster Tenor, obgleich von Natur nicht so reich begabt, in den höheren Tönen nicht so hell und klar, giebt sich doch so viel Mühe, befleißigt sich in seinen Rollen derweise, daß jeder Billige mit

ihm zufrieden sein muß. Dasselbe gilt von unseren Sängerinnen Fehr und Ziemlich. Mag auch manches größere Theater glänzendere Erscheinungen bieten, so ist die Zusammenwirkung, deren Zeuge wir hier täglich sind, doch nicht minder anerkennenswerth, gewährt im Allgemeinen einen schöneren, vollkommneren Genuß. Auch von unserem Theaterorchester läßt sich sagen, daß es im Zusammenspiel Ausgezeichnetes leistet, sich mit manchem anderen Orchester vergleichen kann, dessen Mitglieder den Namen von Virtuosen haben. Unter den erwähnten Leistungen steht Mozart's Don Juan oben an. Weber's Freischütz, Meyerbeer's Robert der Teufel, Lortzing's Czaar und Zimmermann, Boieldieu's Weiße Dame wechselten mit Volksstücken, wie z. B. das lüderliche Kleeblatt u. s. w., ab, und nahmen die Kräfte der Künstler von so vielen Seiten in Anspruch, wie man sie nur in Deutschland in Anspruch zu nehmen gewohnt ist. Von reisenden Künstlern sahen wir hier bisher nur Stigelli, unseren schwarzwäldischen Landsmann, welcher hier ein Concert gab und darauf auch die Anerkennung, den vollen Beifall fand, welchen er anderwärts zu ernten gewohnt ist. Gleichzeitig mit Stigelli trat auch Theodor Mohr, ein Bonner Künstler, hier auf, welcher für unsere Stadt auf Dauer gewonnen ist, sich hier als erster Geiger, als Musik- und Gesanglehrer niedergelassen hat. Er trug eine Phantasie von Vieuxtemps und das Souvenir de Haydn von Léonard vor, und erntete mit seinen Leistungen rauschenden Beifall. Obgleich die Werke außerordentliche Schwierigkeiten boten und jedes in seiner Art andere Fertigkeiten in Anspruch nahm, so war doch der Vortrag beider ein höchst gelungener. Namentlich ist das volle, runde Staccato Mohr's vollendet, ist der Ton edel und abgerundet, und ist sein Spiel so perlend rein in allen Lagen, wie es bei wenigen Künstlern sein dürfte. Es ist vorauszusehen, daß dieser Künstler auch einmal im ganzen Vaterlande Aufsehen erregen wird, sobald die Zeiten wieder für Kunst sich besser gestalten wollen. Für unsere Stadt wie deren Umgebung hat er schon besondere Verdienste sich erworben, und zwar dadurch, daß er sich mit den hiesigen Künstlern, dem tüchtigen Geiger Pleiner, dem bekannten Violoncellisten Schmidt, wie mit dem Theater-Kapellmstr. Bärwolf verband, um eine Quartett-Gesellschaft zu gründen, den hiesigen Tonfreunden die Auswahl von den gediegendsten Kammermusiken vorzuführen. Früher glaubte man, daß derartige Bestrebungen hier kein Publikum finden würden, allein der Erfolg hat es anders nachgewiesen. Der Quartett-Abend hatte ein sehr ausgewähltes Publikum, das von der genauen und feurigen Einübung und der geistreichen Auffassung dieser Tonwerke sichtlich ergriffen, bei jedem Satze in Entzücken ausbrach, eine reichere Gabe der lang entbehrten Kunstgattung forderte, versammelt. Bisher sind durch das Oberrheinische Quartett nur gediegene Werke des Dreigestirns: Haydn, Mozart, Beethoven, zur Aufführung gekommen, doch sollen auch nächstens ebenbürtige Tonschöpfungen neuerer Künstler, namentlich von Onslow und Mendelssohn, zur Aufführung kommen. Die Gründung des hiesigen Quartetts, seine Erfolge, haben im weiten Umkreise Aufsehen erregt, und wie verlautet, sind schon von mehreren Seiten Einladungen an die Künstler eingegangen, auch anderwärts, namentlich im gegenüberliegenden Elsaß, einen ähnlichen Kreis classischer Aufführungen zu veranstalten. Gewißlich werden die hiesigen, wie die anderweitigen Aufführungen nicht stattfinden, ohne im Allgemeinen auf den tonlichen Sinn des Volkes wohlthätig zu wirken.

Die Kirchenmusiken sind wie früher unter Leitung des tüchtigen Tonkünstlers und Domkapitularen Lumpp fortgesetzt worden, haben im Allgemeinen ihren alten Stand behauptet; die Männerliedertafel, wie mehrere andere Gesangvereine, haben aber unter dem herrschenden Belagerungszustande bis jetzt noch nicht wieder auftauchen dürfen.

Am Schlusse meines Berichtes, welchen ich zu seiner Zeit wieder aufzunehmen hoffe, sei mir erlaubt, eine Anekdote aus dem Leben zweier Künstler einzuflechten, eine Anekdote, welche zu den erfreulicheren gehört, welche die letzten Jahre hier hervorgerufen haben, welche sich vielleicht, etwas verarbeitet, zu einem sinnigen Liederspiele verweben lassen dürfte. Unter den Regierungsdienern in Karlsruhe zeichnete sich vor der Erhebung von 1849 Hr. M** als tüchtiger Arbeiter und geistreicher Musikfreund aus. Seine Oberen, welche seine Vorliebe für die Tonkunst, die Sehnsucht, sich ferner auszubilden, erfahren hatten, welche ihm wahrhaft wohl wollten, hatten ihm versprochen, ihn auf ein paar Jahre für geleistete Dienste aus Staatsmitteln zu unterstützen: daß er sich reisend ausbilden, in entfernten Kunstinstituten Vorlesungen über Tonkunst hören könne. Kurz zuvor, ehe M. nun seine beabsichtigte Bildungsreise unternehmen wollte, brach die Volkserhebung los. Der Künstler, der sich von irgend einer Seite verfolgt glaubte, flüchtete ir die Schweiz hinüber, und kam so, ohne irgend einen Plan gefaßt zu haben, in Aarau an. Sich daselbst einige Rast gönnend, traf er zufällig auf einen alten Bekannten und Schulkameraden, der seit längerer Zeit wegen seiner Gesinnung sich von seinem Amte zurückziehen, eine Zuflucht im Schweizerlande suchen müssen. Die Jugendfreunde, spätere politischen Gegner näherten sich auf neutralem Boden freundlich einan-

der, und so erfrug dann der Bekannte N. bald M's. Lage, erfuhr er, daß er ohne erhebliche Mittel sich in die Schweiz gerettet habe, noch keinen Ausweg wisse, auf dem er mit Ehren fortwandeln möge. Wenn du mir folgen willst, will ich dir schon helfen, sagte N., höre mich an: „Als ich aus der Heimath floh, nicht wußte wo aus wo ein, nahm ich die Stelle als Musikdirector in Aarau an, zu der mich wohlwollende Freunde empfahlen. Bis jetzt habe ich diese Stelle bekleidet, habe anständig davon leben können. Da ich aber in diesem Augenblicke nach Karlsruhe berufen bin, Theil zu nehmen an der Volkserhebung, so muß ich hier meine Gesangfreunde verlassen. Der Abschied würde mir weit weniger schmerzlich sein, wenn ich dich, der du ein tüchtigerer Musiker bist, an meiner Stelle zurücklassen könnte. Du trittst natürlich in meine Rechte ein und hast folglich vorab ein anständiges Unterkommen." M. war froh, durch seinen Jugendbekannten plötzlich so gute Aussichten eröffnet zu sehen, ließ sich gleich den betreffenden Vereinsgliedern vorstellen, trat alsbald in Thätigkeit, wie sein freundlicher Widersacher in das Land des Kampfes abreiste. Sechs Wochen später reiste der neue Aarauer Musikdirector wieder nach Karlsruhe zurück, dort seine alte Stelle einzunehmen; leider konnte sein Widersacher ihn dieses Mal nicht, wie er wirklich verdient hätte, in Aarau ablösen. Der Unglückliche wurde gefangen und soll in diesem Augenblicke noch in den berüchtigten Kasematten von Rastadt schmachten.

M.

Tagesgeschichte.

Todesfälle. Am 14ten Decemb. 11 Uhr Abends starb **Conradin Kreutzer** in Riga. Nachdem ihm das Schicksal noch in seinen letzten Lebensjahren manche herbe Prüfung und Täuschung auferlegte, machte ein Schlagfluß mit nur kurzen Leiden im 67sten Jahre seinem vielbewegten Leben ein Ende.

Intelligenzblatt.

Bemerkung.

Bei Beginn des zweiunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Redactions-Bemerkung. Die Nr. 51 u. 52 wurden schon Ende voriger Woche ausgegeben. Da wir sonach mit dem Erscheinen der Zeitschrift um eine Woche voraus sind, und mit dem neuen Jahre gern eine dem Datum entsprechende Versendung eintreten lassen möchten, so geben wir für diese Woche eine Nr. 53 als Extrabeilage.

D. Red.

Druck von Fr. Rückmann.

Inhaltsverzeichniß

zum ein und dreißigsten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Berlin.

Aus Breslau.

Aus Cassel.

Aus Coburg.

Aus Danzig.

Aus Detmold.

Aus Dresden.

Vermischtes.

Gedichte.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Inserate.